التناص الشعري

قراءة أخري لقضية السرقات

د. مصطفى السعدني
أستاذ النقد والبلاغة المساعد
كلية الآداب بينها

١٩٩١

توزيع منشأة المعارف بالاسكندرية
جلال حزى وشركاه

بسم الله الرحمن الرحيم

مفتتح

احتلت قضية السرقات فى كتب النقد والبلاغة مكانة مرموقة لارتباطها بالأخلاق فى فكرنا الإسلامى ، وقد انعكس هذا التوجه على مفهومها ، وطبيعتها الاصطلاحية ، وإجراءات تحققها بغية تحقيق هدف عام ذى بنية قائمة على التضاد تجمع بين البرهنة على « الثبات » فى ضرورة اتباع اللاحق للسابق ، ونفى هذا السلوك ـــ عملياً ـــ فى كتابات الشعراء بالحكم على بعضها بالسرقة المحضة . ولم يبق سوى المساحة الضيقة بين الضرورة والحرية ، وفيها انحصر عمل النقاد فيما وسم بـ « حسن الاتباع » و « سلامة الابتداع » و « التوليد » ... الخ .

غير أن كثيراً من جهود النقاد بل معظمها تبخر دون سحاب ممطر ، ولم يبق فى الأفق البحثى غير إضاءات قليلة تنبىء عن وعى محدود بطبيعة الإبداع الشعرى الذى هو ـــ فى أساسه ـــ قائم على « التخيل » الذى كان مرادفاً للكذب عند هؤلاء النقاد . ومن ثم شاب مبحث السرقات ما يلى :

١ ـــ عدم توفر مفهوم للتطور التاريخى للتراث الشعرى .

٢ ـــ الاعتماد على التقاط التشابهات السطحية بين النماذج الشعرية دون غوص أعمق للربط بينها وبين السياق الكلى للقصيدة ، بل فى إطار النتاج الشعرى للشاعر بوجه عام . والولوج داخل المنظومة الشعرية للعصر ، بحثا عن الرموز ، واستكناه تجلياتها الدلالية من خلال التضاد والتفاعل أيضاً .

٣ ـــ الاستغراق فى تعدد المسميات التى يمكن أن يستوعبها مصطلح واحد ينطوى على وعى كامل بطبيعة الأداء الشعرى واكتماله النصى .

ولهذا فإن دراستنا تطمح لإعادة قراءة نصوص المتن القديم فى ضوء ما أفرزته المناهج المعاصرة من طرائق التقصى والسبر لكنه الإبداع الشعرى .

و « التناص » مصطلح ألسنى حديث ، اتضح مفهومه فى كتابات « كرستيفا » وجماعة « تيل كيل » وهو بتعريف « فيليب سولرس » : « كل نص يقع فى مفترق طرق نصوص عدة ، فيكون فى آن واحد إعادة قراءة لها ، واحتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً » بهذا يصبح النص بتعبير « بارت » « جيولوجيا كتابات » تعتمد على تحويل النصوص السابقة وتمثيلها فى نص مركزى يجمع بين الحاضر والغائب فى نسيج متناغم مفتوح ، قادر على الإفضاء بأسراره النصية لكل قراءة فعّاله تدخله فى شبكة أعم من النصوص .

صحيح ، إن السرقة ليست مرادفاً تاماً للتناص ، لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التى يتضمنها هذا المصطلح الحديث ، فهو أعم وهى أخص ، وهو لغوى أدبى ، وهى فى بعضها لغوية ، وهى حكم خارجى على بناء يتسم بالنشاط الخيالى ، وهو صفة ملازمة لهذا البناء الخيالى الذى يتجاوز فيه الحاضر مع الماضى ، وهى تعتمد على المشابهة ، أما هو فيعتمد أكثر على التضاد .

لأجل هذه المفارقة ، وليس للمشابهة ، كانت الاستضاءة بمصطلح « التناص » آلية معرفية ــ فى هذا البحث ــ لتفكيك النص القديم وإعادة تركيبه طبقاً لمفهوم أدبى خالص .

والله من وراء قصد السبيل ،

مصطفى يس السعدنى

مكة المكرمة فى ١٥ من المحرم ١٤١٢هـ

الموافق ٢٦ من يوليو ١٩٩١ م

القسم الأول
الواقع والمشكلة

الفصل الأول

الســــرقة

بين الرواية والبعد الشخصى

السـرقة
بين الرواية والبعد الشخصى

ـ ١ ـ

قال ابن سلام : « وفى الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثيراً لا خير فيه وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء ... وكان الشعر فى الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون . فجاء الإسلام ، فتشاغلت عنه العرب وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم ، ولهت عن الشعر وروايته ، فلما كثر الإسلام ، وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار ، راجعوا رواية الشعر ، فلم يؤولوا إلى ديوان مدون وكتاب مكتوب ، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقل ذلك ، وذهب عليهم منه كثير ... فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها ، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم ، وما ذهب من ذكر وقائعهم ، وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ، فقالوا على ألسنة شعرائهم . ثم كان الرواة بعد فزادوا فى الأشعار التى قيلت وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة إلا ما وضعوا ، ولا ما وضع المولدون . إنما عضل بهم أن يقول الرجلُ من أهل البادية من ولد الشعراء ، أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال »(١) .

يثير النص السابق العديد من القضايا لكن أبرزها فيما يتصل بموضوعنا هو طرح الشك كمبدأ للطعن فى رواية الأشعار ونسبتها ، وهذا مبدأ علمى إذا ما وظف فى حيدة ، يسوغه التسيب فى التوثيق بانتفاء الفحص والتأمل إذا ما

---

(١) طبقات الشعراء ص ٢٣ .
وراجع : للدكتور رجاء عيد ـــ نصوص من التراث النقدى ـــ ص ٢٦٥ ، ص ٢٦٦ ، وللدكتور عبد القادر القط ـــ مفهوم الشعر عند العرب ص ١٤٦ ، ص ١٤٧ وللدكتور محمد مصطفى هداره ـــ مشكلة السرقات ص ٢٠٩ ، ص ٢١٠ .

تشبث الرواة بالتذوق والتأثر فى العمل الشفاهى وخاصة إذا علمنا بأنه لم يكن ثمة « ديوان مدون ولا كتاب مكتوب » وأنه « هلك من العرب من هلك بالموت والقتل » هذا فضلاً عن استحالة أن يكون الشعر الجاهلى قد دون تدويناً كاملاً ، يقول ابن قتيبة : « جاء فتيان إلى أبى ضمضم بعد العشاء ، فقال لهم : ما جاء بكم يا خبثاء ؟ قالوا جئناك نتحدث ، قال : كذبتم ، ولكن قلتم كبر الشيخ فنتلعبه ، عسى أن نأخذ عليه سقطة ؟؟ فأنشدهم لمائة شاعر وقال مرة أخرى : لثمانين شاعراً كلهم اسمه عمرو »(٢) فإذا كان هذا هو « ما حفظه أبو ضمضم ، ولم يكن بأروى الناس »(٣) فما بالنا برواية غيره ؟ أترانا نتفق مع جورجى زيدان فى « أن كثيراً من الأشعار تنسب لغير أصحابها اعتباطا لتشابه القافية والوزن »(٤) ؟ فيكون الاختلاط والتداخل عفويا أم نأنس لقول ابن سلام : « ... كان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها : حماد الراوية وكان غير موثوق به ، وكان ينحل شعر الرجل غيره وينحله غير شعره فى الأشعار »(٥) ؟ فيكون ادعاء الدراية بغير علم بالرواية سنداً فى زيادة الأشعار التى قيلت لأنه « إنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء » أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الإشكال(٦) .

ولو ركنا إلى ما يدفع الشك إلى التسليم بهذا أو ذاك لأمّنا على فساد كثير فيما ساد الشعر من اختلاط فى الرواية وطرح بعضه للتدوين دون بعضه الآخر ومن هذا المدخل تكون السرقة قد استُمرئت مراتعها ، يقول صاحب الأغانى : « قد سلط على الشعر من حماد الرواية ما أفسده ، فلا يصح أبداً ، فقيل له : وكيف ذلك ؟ أيخطىء فى روايته أم يلحن ؟ قال : ليته كان كذلك ، فإن أهل العلم يردون من أخطأ من الصواب ، ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم ، فلا يزال يقول الشعر

(٢) الشعر والشعراء — ليدن — ص ٦٠ ، ص ٦١ .
(٣) السابق ص ٦١ .
(٤) تاريخ آداب اللغة العربية ٢ / ١١٠ .
(٥) طبقات الشعراء ص ٢٢ .
(٦) السابق ص ٢٢ .

يشبه به مذهب رجل ويدخله فى شعره ويحمل ذلك عنه فى الآفاق فتختلط أشعار القدماء ، ولا يتميز الصحيح منها إلا عند ناقد وأين ذلك ؟[٧] .

ولم يكن حماد بدعا فى هذا ، فالإنتاج الشعرى كان ضخماً والرواة كانوا أكثر وتغيير الرواية إرضاءً للعصبية أو ادعاء للعلم كان سمة هذا الصنيع . قال الصاحب فى « الكشف عن مساوىء المتنبى » : « وكانت الشعراء لا تصف المآزر تنزيها لألفاظها عما يستشنع ذكره ، حتى تخطى هذا الشاعر إلى التصريح الذى لا يهتدى إليه غيره ، فقال :

إنى على شغفى بما فى خُمرها لأعفّ عما فى سرا ويلاتها

وكثير من العَهْر أحسن من عفاف »[٨] . وقال الواحدى : قال العروضى : سمعت أبا بكر الشعر انى يقول : هذا مما عابه الصاحب بن عباد على المتنبى وإنما قال المتنبى عما فى (سرا بيلاتها) وهو جمع سربال وهو القميص وكذا رواه الخوارزمى . يريد حبى لوجوهن أعف عن أبدانهن »[٩] ، وإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعرانى كان خادماً للمتنبى وبحكم التقرب قرأ عليه أبو الفضل العروضى شعر المتنبى ، فإن تغيير هذه الرواية من قبل الصاحب يعنى الترصد وسبق الإصرار فى تسويغ الحكم على المتنبى بالفساد والعهر .

يقول مهلهل بن يموت : « ورأيت من الناس كل من تعصب من الشعراء قصد آخر بالعيب والإزراء على مقدار الشهوات ومكان العصبيات ، يختص واحد منهم شاعراً بالمناقب ، فيعارضه آخر بإحالتها إلى المثالب كل عبد شهوته وخادم عصبيته »[١٠] ، ويروى المرزبانى عن الأصمعى قوله : « تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقه وكان يكابر أما جرير ، فما علمته سرق إلا نصف بيت »[١١] ، ولكن المرزبانى لم ينخدع بهذا القول فصادره لأنه من وجهة نظره « تحامل شديد من الأصمعى ، وتقوُّل على الفرزدق »[١٢] كما ذكر عن أبى مالك الحنفى اليمانى « أن أكثر شعر مروان بن أبى حفصة مأخوذ من دعامة

(٧) الأغانى ٦ /٨٩ .
(٨) الإنانة ص ٢٦٩ — ص ٢٧٠ .
(٩) شرح ديوان المتنبى — برلين ١٨٦١ ص ٢٧٨ .
(١٠) سرقات أبى نواس ورقة ١ نقلا عن مشكلة السرقات ص ٤٨ .
(١١) الموشح ص ١٠٥ (١٢) السابق ص ١٠٦

ابن عبد الله المسيب الطائى اليمانى »(١٣) . ويرد د . هدّارة هذا الاتهام لأنه « إنما يرجع إلى رغبة هذا الراوية فى الإعلاء من شأن مواطنه اليمانى عن طريق الادعاء الكاذب على مروان بن أبى حفصة »(١٤) .

إذن الشفاهة والعصبية وادعاء العلم بالرواية كانت أبرز الأسباب التى تدعو إلى قبول طرح نشأة فكرة السرقات الشعرية فى أحضان الرواية .

ـ ٢ ـ

يقول د . محمد مندور : « لم تظهر دراسة السرقات دراسة منهجية إلا عندما ظهر أبو تمام وذلك لأمرين » :

١ ــ قيام خصومة عنيفة حول الشاعر .

٢ ــ ثم لأنه عندما قال أصحاب أبى تمام : إن شاعرهم قد اخترع مذهباً جديداً وأصبح إماماً فيه ، لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلاً إلى رد ذلك الادعاء ، غير أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ليدلوا على أنه لم يجدد شيئاً ، وإنما أخذ عن السابقين ثم بالغ وأفرط وبهذا حدثنا الآمدى نفسه بقوله : إنه لم يُتبع سرقات البحترى بنفس الاهتمام الذى تتبع به سرقات أبى تمام(١٥) .

وظهور المنهج فى دراسة هذه الظاهرة القديمة يرتبط بعدة عوامل ، أبرزها افتعال الأزمة التى تتعلق بادعاء استنفاد المعانى ومن ثم التضييق على الشاعر المحدث فيما يتعلق بالإبداع ، والحكم باستنفاد المعانى تشيع ظاهر لعمود الشعر وانتصار فى الباطن لسلطة التقاليد المؤسساتية ضد مظاهر الحضارة المستجدة . عبر عن جانب من هذه الإشكالية قول القاضى الجرجانى التالى : « ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار ، وصغيرهم أولى بالإكبار ، لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله ، وحذف أكثره ، وقل عدده ، وحظر مغظمه ، ومعان قد أخذ عفوها ، وسبق إلى جيدها ، فأفكاره تنبت فى كل وجه ، وخواطره تستفتح كل باب ، فإن وافق بعض ما قيل ، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل

(١٣) السابق ص ٢٥٢
(١٤) مشكلة السرقات ص ٤٦
(١٥) النقد المنهجى عند العرب ص ٣٥٧

ذلك البيت لم يقرع قط سمعه ، ولا مر بخلده »[١٦] . وربما كانت هذه الأزمة قائمة على الوهم ونظنها كذلك ، لأن باب الابتداع للمعانى كما يقول ابن الأثير « مفتوح إلى يوم القيامة . ومن ذا الذى يحجر على الخواطر »[١٧] ، وأزعم أن من أهداف هذه الأزمة أن يتبع الشاعر المحدث معانى السابقين ، أو يولد منها معنى جديداً ، وبهذا يكون اللاحق فرعا من السابق ومحتذيا له فيكون « التوليد » هو الصيغة التى ترضى السلف بدلاً من « الابتداع » الذى هو وكد الخلف. وبسبب التفاوت ، تفاوت المصطلح المتصل بالمعانى من هذا الطريق ، وبما أن قضية السرقة كانت من نصيب الشاعر المحدث لذلك نجد أكثر الكتب المؤلفة فى هذه المشكلة إما أنها تتحدث عن سرقة المعانى عامة ، وإما أنها تخصص لهذا أو ذاك من الشعراء المحدثين »[١٨] . ولعل أبا تمام والمتنبى كانا أبرز شاعرين نظمت حولهما معركة السرقة هذه .

أجاب دعبل حينما سئل عن أبى تمام ، بأن : ثلث شعره سرقة ، وثلثه غش ، وثلثه صالح .[١٩] قال موسى بن حماد إنه حين ذكر أبو تمام فى مجلس دعبل ، جعل يثلبه ويزعم أنه يسرق الشعر[٢٠] . وذكر صاحب الموشح أن لأبى تمام « سرقات كثيرة أحسن فى بعضها وأخطأ فى بعضها »[٢١] . كما ذكر ابن رشيق أن أبا تمام أخذ عن ديك الجن أمثلة من شعره احتذاها وسرقها[٢٢] . وقد غالى السجستانى فى ذلك حينما قال : إنه ليس له معنى انفرد به فاخترعه إلا ثلاثة معانٍ[٢٣] . مما حفز الآمدى للدفاع عن أبى تمام ورد التهمة عنه ، قال : « ولستُ أرى الأمر على ما ذكره أبو على ، بل أرى أن له ـــ على كثرة مآخذه من أشعار الناس ومعانيهم ـــ مخترعات كثيرة وبدائع مشهورة »[٢٤] .

فادعاء السرق كان آفة هذه المعركة التى تسلحوا فيها لأبى تمام بما وهموا أنه موجود فى شعره من آثار السلف الشعرية والنثرية ، وبما قنصه من القرآن الكريم والحديث واستقصوا ذلك إلى حدِّ التفنن فى الادعاء تأكيداً منهم على

(١٦) الوساطة ص ٥٢
(١٧) المثل السائر ٣ /٢٦٢
(١٨) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٣٩ .
(١٩) أخبار أبى تمام ص ٢٤٤
(٢٠) السابق ص ٢٠١
(٢١) الموشح ص ٣١٢
(٢٢) العمدة ١ /٦٤
(٢٣) الموازنة ص ١٢١
(٢٤) السابق ص ١٢٣ وراجع مشكلة السرقات ص ٥٩ ، ص ٦٠ .

توارث التقاليد . وليس كل من تعرض لهذا الباب أدركه ، ولا كل من أدركه استوفاه ، ولا يصح ممارسة هذا النوع من النقد إلا للحاذق البصير ، والناقد المبرز .

أما المتنبى ، فكان صدمة للذوق العربى مرتين « مرة بشخصه المتعالى المتعاظم ، ومرة بجرأته فى الشعر ، جرأته التى تركب المبالغة حتى تمس العقيدة الدينية ، وتنتحل آراء فلسفية غريبة ، وتستخف بأصول اللياقة والعرف فى مخاطبة الممدوحين ورثاء النساء ، ويتصرف باللغة تصرف المالك المستبد »(٢٥) . ولكن شعر المتنبى — فيما يبدو كما كان شعر أبى تمام — أكبر من أدوات النقاد النقدية ، مما أربكهم ، ودفعهم عجزهم أمامه إلى الخصومة الشخصية ، ومن ثم كانت معركة السرقات واحتدامها .

قال العميدى عن المتنبى : « ولولا أنه كان يجحد فضائل من تقدّمه من الشعراء ، وينكر حتى أسماءهم فى محافل الرؤساء ، ويزعم أنه لايعرف الطائيين (أبا تمام والبحترى) وهو على ديوانيهما يُغير ، ولا يسمع بابن الرومى وهو من بعض أشعاره يمير ويسبهم ونظراءهم إذا قيل فى أشعارهم إبداع ، ويعيبهم متى ما أنشد لهم مصراع لكأن الناس يغضون عن معايبه ، ويغطون على مساويه ومثالبه، ويعدونه كسائر الشعراء الذين لاينبش عظامهم إنسان ، ولايجرى بذمهم وذامهم إنسان .

ولو حدثنى من أثق به أنه لما قتل المتنبى فى طريق الأهواز وُجد فى خرج كان معه ديوانا الطائيين بخطه ، وعلى حواشى الأوراق علامة على كل بيت أخذ معناه وسلخه ، فهل يجمل به أن يذكر أسماء الشعراء وكناهم ويجحد فضل أولادهم وأخراهم »(٢٦) .

فكلام العميدى رد فعل شخصي لأمور قد لا تتعلق بالإبداع الشعرى على الإطلاق ، فالبحث عن آثار الأسلاف أو المعاصرين فى شعر المتنبى لايستوجب اعترافا منه أو انكاراً لذلك إنما المحك فى إظهار الأخذ يرجع إلى الخبرة المكتسبة من كثرة التعامل مع النصوص المتداخلة ، ولا إبداع من فراغ ، فمن البديهى أن المتنبى قد تأثر ، لكن الحكم على درجة التناص إنما يرجع إلى الكيفية التى

(٢٥) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٢٠٥ .
(٢٦) الإبانة ص ٢٤ — ص ٢٥

أجاب بها عن أسئلة عصره والتاريخ السابق عليه .

فالدافع إلى هذا الطعن هو مالم يستطيع العميدى إخفاءه وهو أن « إعجاب المرء بنفسه يشرع إليه ألسنة الطاعين وتطاوله على أبناء جنسه يجمع عليه ألسنة الشانئين »[٢٧] .

أما إخفاء المتنبى لأخذه من أبى تمام فإنه فيما يبدو كان دليل الخصوم الواهى فى الطعن . قال الصاحب بن عباد بهذا الصدد : « وبلغنى أنه كان إذا أنشد شعر أبى تمام قال : هذا نسج مهلهل وشعر مولد ولا أعرف طائيكم هذا ، وهو دائب يسرق منه ويأخذ عنه ، ثم يخرج ما يسترقه فى أقبح معرض كخريدة ألبست عباءة وعروس حُلِّيت فى مسوح »[٢٨] . قال د . هداره : « وعندى أن هذه الرواية إذا صح بعضها ، لم يصح البعض الآخر ، فإن من الطبيعى أن يكون مع المتنبى ديوانا الطائيين بخطه ، ولكن ليس من الطبيعى قط أنه كان يضع العلامات على الأبيات التى سرقها »[٢٩] . وحتى لو سلمنا بصحة وجود خطه وعلاماته ، فهل هذا مبرر فنى لتحقيق السرقة ؟ إنه لايحكم بهذا إلا من ليس له خبرة بطبيعة الإبداع الفنى .

ويذكر الحاتمى أن تعالى المتنبى كان مما أثار حفيظته ضده « عند وروده مدينة السلام التحف رداء الكبر ، وأذال ذيول التيه ، وصعر خدّه ونأى بجانبه ... يُخيل إليه أن العلم مقصور عليه ، وأن الشعر بحر لم يغترف نمير مائه ... حتى إذا تخيل أن القريع الذى لا يقارع وثقلت وطأته على أهل الأدب بمدينة السلام ، فطأطأ كثير فهم رأسه وخفض جناحه »[٣٠] . هذا فضلا عن أن الوزير المهلبى حرضه على مهجمته قال الحاتمى : « سامنى هتك حريمة وتمزيق أديمه ووكلنى بتتبع عواره وتصفح أشعاره وإحواجه إلى مفارقة العراق »[٣١] . فـ « نهدت حينئذ متتبعا عواره ، ومتعقبا آثاره ، ومطفيا

(٢٧) السابق ص ١٩

(٢٨) الكشف عن مساوىء المتنبى ص ٢٦٣ من الإبانة .

(٢٩) مشكلة السرقات ص ٧٠ .
ذكر القاضى الجرجانى فى معرض إخفاء الشعراء لسرقتهم أن البحترى على ما بلغه أحرق خمسمائة ديوان للشعراء فى أيامه حسداً لهم لئلا تشتهر أشعارهم ، ولا تنتشر فى الناس محاسنهم وأخبارهم .

(٣٠) الرسالة الحاتمية ــ ضمن كتاب الإبانة عن سرقات المتنبى للعميدى ص ٢٧٣ .

(٣١) الموضحة ص ٣ .

ناره ، ومهتكا أستاره ، ومقلما أظافره ، وناشرا مطاويه ، وممزقا جلباب مساويه ، متحيناً أن تجمعنا دار ، فأجرى أنا وهو فى مضمار يعرف فيه السابق والمسبوق »(٣٢) .

ولقد كانت الرسالة بجلساتها الأربعة هى الأساس الذى وضع أبيات المتنبى المأخوذه أمام نقاد القرن الرابع وخاصة الذين اتفقوا على مخالفة هذا الشاعر الفذ فى اتجاهه الإبداعى هذا على الرغم مما لم يستطع الحاتمى إخفاءه من إعجاب ضمنى بأن أفنان المتنبى فى الشعر « كانت رطبة ومجانية »(٣٣) . ولم ينصرف الحاتمى نفسه فى المناظرة الأولى إلا بعد اعترافه العلنى أمام الجلوس بفرادة المتنبى الفنية قال : « ورأيت له حق القدمة فى صناعته ، فطأطأت له كتفى ، واستأنفت جميلا من وصفه ... ومن فضيلته وصفاء ذهنه وجودة حذقه ما حدانى إلى عمل الحاتمية الثانية »(٣٤) .

ومثل « الحاتمية الأولى » فى انطلاقها كانت رسالة أبى العباس النامى فى عيوب المتنبى ، وقد كان شاعر سيف الدولة المفضل قبل استئثار المتنبى بهذه المنزلة ، ولعله من الواضح أن فى هذا حنقا ظاهراً ذكر بعضه ابن وكيع التنيسى فى كتابه « المنصف »(٣٥) .

أما رسالة الصاحب بن عبّاد فى الكشف عن مساوىء المتنبى ، فعلى الرغم مما تتصدر به من ادعاء العدل والنصفة يقول فيها : « وكنت ذاكرت بعض من يتهم بالأدب والأشعار وقائليها والموجودين فيها ، فسألنى عن المتنبى فقلت : إنه بعيد المرمى وشعره كثير الإصابة فى نظمه ، إلا أنه ربما أتى بالفقرة الغرّاء مشفوعة بالكلمة العوراء ، فرأيته قد هاج وحمى وتأجج ، وادعى أن شعره مستمر النظام ، متناسب الأقسام ، ولم يرض حتى تحدا فى ، فقال إن كان الأمر كما زعمت فأثبت فى ورقة ماتنكره ، وقيّد بالخط ما تذكره لتتصفحه العيون ، وتسبكه العقول ففعلت ذلك ، وإن لم يكن تتطلب العثرات من

---

(٣٢) الإبانة عن سرقات المتنبى ص ٢٧٤ .

(٣٣) الموضحة ص ٧ ، وتاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٢٧٠ .

(٣٤) الإبانة ص ٢٨٩ ، والحاتمية الثانية ، مطبوعة بمطبعة الجوائب ١٣٠٢ هـ ورقمها بدار الكتب المصرية ٢٨٠٣ .

(٣٥) راجع تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٢٧٠ .

شيمتى ، ولا تتبع الزلات من طريقتى »(٣٦) . فالنزال الشخصى بيّن باعتباره منطلقا للرسالة فى تتبع العورات من وجهة نظره ، ولم يخف زيف هذا الادعاء على على بن عبد العزيز الجرجانى الذى محض « وساطته » لتحقيق العدل الاعتزالى فى هذا الشأن .

فالتحامل فى رسالة الصاحب على المتنبى واضح فى مثل قوله : « وهذا التحاذق منه كتغزل الشيوخ قبحا ودلال العجائز سماجة » وفى تهكمه منه فى قوله : (جبرين) قال : « وقلب هذه اللام إلى النون أبغض من وجه المنون ولا أحسب جبريل عليه السلام يرضى بهذه المجازاة »(٣٧) .

وقوله فى لفظة « المتديريها » « لو وقعت فى بحر صاف لكدرته ، أو ألقى ثقلها على جبل سام لهدته ، وليس للمقت غاية ولا للبرد نهاية » أو فى مثل « لكنها استعارة عداد فى عرس » « وأظن أن المصيبة فى الراثى أعظم منها فى المراثى » إلى آخر هذه التعبيرات التى تجافى ما ادّعاه من موضوعية ومقايسة لقوانين أستاذه العميدى الذى بنى عدله فى الحكم على الحيثيات التالية « إنما يذهب فى مدح الكتاب والشعراء مذهب التقليد من يكون من علومه خفيف البضاعة ، قليل الصناعة ، صغر وطاب الأدب ، ضيق مجال الفضل ، قصير باع الفهم ، جديب رباع العقل ، فأما من رزق من المعرفة ما يستطيع أن يميز بين غث الكلام وسمينه ويفرق بين سخيفه ومتينه ، وأوتى من العقل ما يحسن أن يعدل به فى القضية غير عادل عن الإنصاف ، ويحكم بالسوية غير مائل إلى الإسراف والإجحاف ، فالأولى به ألا ينظر إلى أحد الا بعين الاستحقاق والاستيجاب ، ولا يحل أحدا من رتب الجلالة إلا بقدر محله من الآداب ، ولا يعظم الجاهلية لتقدمهم إذا أخرتهم معايب أشعارهم ، ولا يستحقر المحدثين لتأخرهم إذا قدمتهم محاسن آثارهم ويطرح الاحتجاج بالمحال طرحاً ، ويضرب عن استشعار الباطل صفحاً ، ويُجل من يشهد بفضائله شهود عدول ، وينزل

---

(٣٦) الإبانة ص ٢٤٢ .

(٣٧) (جبرين) (بكسر الجيم والراء وتسهيل الهمزة مع إبدال اللام نوناً) عزيت لبنى أسد عند كل من الطبرى والقرطبى وأبى حيان والجواليقى . راجع د . عبد الفتاح البركاوى ـــ لفظ (جبريل) فى اللغة العربية واللغات السامية ـــ بحوث لغوية وأدبية ـــ معهد اللغة العربية بمكة ١٤١٠ ـــ ١٩٩٠ ص ٧٣ .

من كلامه عند التأمل منحول معلول »[٣٨] .

وإذا تأسست هذه الرسوم على العدل ، فإن مناطه ليس إلا فى العقل وحده ، وماذا يجدى لو كان العقل محكوما بسلطان الهوى وهو كثير بهذا الصدد وطاغ ، ف « متى طالعت ما أخرجه أحمد بن أبى طاهر وأحمد بن عمار من سرقات أبى تمام وتتبعه بشر بن يحى على البحترى ، ومهلهل بن يموت على أبى نواس ، عرفت قبح آثار الهوى »[٣٩] .

ولهذا كان القاضى الجرجانى يحظر على نفسه البت فى الحكم على الشاعر بالسرقة لأنه « قد تحمل العصبية فيه العالم على دفع العيان ، جحد المشاهدة ، فلا يزيد على التعرض للفضيحة والاشتهار بالجور والتحامل »[٤٠] .

---

(٣٨) الإبانة عن سرقات المتنبى ص ٢٠ .
(٣٩) الوساطة (طبعة بيروت) ص ٣٩ .
(٤٠) السابق ص ٢٠٨ .

الفصل الثانى

الســـرقة

بين المدلول والدّال

الســـرقة
بين المدلول والدال

مدخل

هل إعجاز القرآن راجع إلى معانيه أو إلى ألفاظه ؟

ما تضمنته الإجابة عن هذا السؤال كان مشغلة مفكرى المسلمين وعلمائه في بداية عصر التفسير وبيان أوجه الإعجاز ، وبيان الصفات ، ولقد تبلورت الجهود بصدد ذلك فى اتجاهات ثلاثة متباينة فى المنطلق والعقيدة .

فالمعتزلة ينفون الصفات عن الله ، ويقررون أن القرآن كلام الله مباشرة ومن ثم فلابد أن يكون هناك فارق بين كلام الله وكلام البشر .

أما أهل السنة ، فقد أثبتوا الصفات لله ، فالذات واحدة برغم تعدد صفاتها ، والله متكلم إذا أراد ، ولا يزال متكلما إذا شاء ، وعليه فإن القرآن كلام الله والقول بخلقه يعد نوعا من البدع .

ويأتى الأشعرية لانتهاج الحل الوسط ، الذى يجمع بين المعنى واللفظ فى تقرير صفة الإعجاز . وهم وإن انتصروا للمعنى النفسى فإن أبا الحسن الأشعرى يرى أن كلام الله يطلق على نحوين كما هو الشأن بالنسبة للإنسان . فالإنسان يسمى متكلما باعتبارين أحدهما : الصوت ، والآخر كلام النفس الذى ليس بصوت ولا حرف ، وهو المعنى القائم بالنفس ، الذى يعبر عنه بالأصوات ، وبالنسبة لله ، فإن الكلام النفسى هو القائم بذاته وهو الأزلى القديم ، وهو الذى لا يتغير بتغير العبارات ، وهذا هو المقصود بكلام الله القديم . أما القرآن بمعنى الكلام اللفظى فهو الحادث المخلوق وتسميته كلام الله نوع من المجاز[1] .

---

(١) راجع : ضحى الإسلام ٣ / ٤٠ ــ ٤٢ ، ومفهوم الأسلوب فى التراث ــ فصول المجلد السابع العددان الثالث والرابع ١٩٨٧ ص ٤٦ ، ص ٤٧ ــ ومفهوم الشعر عند العرب ص ١٧٥ وما بعدها .

ومن ثم نشأ الحديث عما يسمى بفكرة النظم التى باكر الخطابى بالتنويه عنها فى قوله : « أما رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر ، لأنها لجام الألفاظ وزمام المعانى ، وبه تنتظم أجزاء الكلام ، ويلتئم بعضه ببعض ، فتقوم له صورةٌ فى النفس يتشكل بها البيان »(٢) .

ولأن نشأة البلاغة والنقد كانت فى أحضان بيئة المفسرين وعلماء الإعجاز أساساً فإن آثار النشاط العقلى بآلياته التى عرفت قد انسحبت على المفهوم والإجراء كليهما مع ما استقر من روافد الفكر اليونانى حينذاك فأصبح لدى دارسى الأدب مصطلحات موازية للمحدث والقديم ، والمخلوق وغير المخلوق ، والنفسى واللفظى ، وكان من أبرز هذه المصطلحات على الساحة ، الإبداع والاتباع ، السرقة المحمودة ، والسرقة المذمومة ، ومن ثم نشأ سؤال موازٍ على الساحة لما بدأنا به .

هل السرقة فى المعنى أو فى اللفظ ؟.

---

(٢) ثلاث رسائل ص ٣٦ .

— ١ —
سرقة المدلول

سرت أفكار المعتزلة فيمن تأثر بها من النقاد والبلاغيين ، وأبرزها أن الشعر العربى مصدر من مصادر المعرفة الكبرى ووعاء لها ، فضلاً عما يضطلع الشعر به فى الإفصاح عن حاجة النفس الإنسانية ، ويمنح هذا الإيمان أصحابه قوة فى وقفتهم ضد الشعوبية ، لأن الشعر فى نظر هؤلاء المدافعين عن العرب تراث عربى خالص ، وقد أبرز الجاحظ الصلة بين الشعر والعرق ، ثم بين الشعر والغريزة ، إذن الانشغال بقضية المعنى التى أثارها الجو الاعتزالى العقلى كان ذا صلة وثيقة بتوجيه النقاد حينئذ إلى رصد المعانى المشتركة بين الشعراء وأخذ اللاحق منهم من السابق يستوى فى ذلك القدماء والمحدثون[٣] . ولقد شهد الجاحظ لثمامة بن أشرس المعتزلى بقوله : « المعنى الكريم يحتاج إلى لفظ كريم وليس ذلك بأن يكون المعنى من معانى الخاصة » « وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة »[٤] .

فالمعنى كما اعتنق البليغان المعتزليان هو ما يتراءى أولا ومدار البلاغة هو فى إفهام المستمعين وعلى هذا تأسس المفهوم البلاغى « مطابقة الكلام لمقتضى الحال » على ما ذكرته الصحيفة الهندية : « ... مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم والحمل عليهم على أقدار منازلهم »[٥] .

فلا يخفى — إذن — أن الكلام السابق يلح على بيان تسخير المعتزلة للألفاظ خدمة منهم للمعانى لكى يتسق ما كانت تنطوى عليه مذاهبهم مع ظاهر النصوص قال ابن جنى : « إن المعانى أقوى عندها — أى العرب — وأكرم عليها ، وأفخم قدراً فى نفوسها »[٦] .

---

(٣) راجع : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٦٦ إلى ص ٧٠ .
(٤) البيان والتبيين ١ /١١١ .
(٥) السابق ١ /٩٢ — ٩٣ .
(٦) الخصائص ١ /٢١٥ .

والتفضيل فى مضمونه إنما يعكس عناية الأصوليين بمعرفة قصد المتكلم ، بل قصد الشارع ، وقصد المكلف بل قل ــ إن شئت ــ قصد الخطاب بشكل عام ، والعناية بالمقصد تتم وفقاً للشروط التى حددوها للتأويل فى اتساق المعنى التركيبى والقصد الشرعى .

ولقد كان لهذا المدخل دوره الهام فى تحديد الدلالة وتوجيهها ولقد أثر هذا الاتجاه على مختلف البيئات ، النحوية والبلاغية ، واللغوية والنقدية ، فإن سيبويه ــ فيما يقول الشاطبى ــ : « وإن تكلم فى النحو ــ فقد نبه فى كلامه على مقاصد العرب وأنحاء تصرفاتها فى ألفاظها ومعانيها ، ولم يقتصر فيها على بيان أن الفاعل مرفوع ، والمفعول منصوب ، ونحو ذلك بل هو يبين فى كل باب ، وما يليق به حتى إنه احتوى على علم المعانى والبيان ووجوه تصرفات الألفاظ والمعانى »(٧) . فالتأويل النحوى لأجل اكتشاف الاتساق مع القاعدة كان من آثار فلسفة المعتزلة التى أظهرت مهارة خاصة فى جعل اللغة متسمة بالمرونة إزاء طرح الأفكار .

وفى هذا الجو الفكرى ، تفهم أيضاً طموحات قدامة فى محاولته فلسفة عاطفة الشاعر فى ضوء مبادىء العقل . « ولكن قدامة أعطى لكلمة العقل مرونة غير عادية ، ... ذلك أن فكرة العقل قد تبدو وجيهة عند الفلاسفة الذين يريدون أن يحفظوا الفضيلة من سلطان التغير والأهواء وتقلب الظروف والبيئات »(٨) .

وإذا كان الجاحظ ومن لفّ لفه قد مالوا إلى البلاغة التى كان من أبرز همومها الانتصار على الخصم وإقناع المعاند ، بما يتفق ومقامه ، فإن قدامة حاول أن يقيم صرحا ثقافيا لمعنى الشعر فى ضوء المتاح من مشاغل الحكمة والفلسفة فى القرن الثالث الهجرى ، ومن ثم تعانقت البلاغة فى أبرز جوانبها (المعتزلة) والفلسفة فى فكر أبرز معتنقيها (قدامة) على الاحتكام إلى العقل فى تصور معنى الشعر تقليداً وإبداعا .

فالمعانى كما يقول قدامة : « كلها معروضه للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما

(٧) الموافقات فى أصول الأحكام ٤ /٧١ .
(٨) اللغة بين البلاغة والأسلوبية ص ٥٥ .

أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة . والشعر فيها كالصورة . كما يوجد فى كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصباغة ... وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، والمدح وغير ذلك من المعانى الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة »(٩) . فالمعانى جميعها متساوية ما دام العقل قادراً على تكييفها ، ووجودها بالقوة ليس غاية الكمال ، وإنما غاية الكمال العقلى أن تكون موجودة بفعل التحول من القدرة إلى الأداء .

والتفات قدامة إلى قيمة المعنى جعله يعمل على إيجاد منطق للشعر يغذيه المنطق العقلى ليتوافق فى النهاية كل من منطق الشعر ومنطق العقل(١٠) . ولكن اهتمام قدامة بمسألة « الغلو والمبالغة » هو ما يجعل الفارق بين مؤسسته الفكرية

(٩) نقد الشعر ــ تحقيق مصطفى كمال ص ١٣ .

(١٠) استغرق الكلام عن المعنى عنده كثيراً من التقسيمات إذ جعل من نعوت المعانى :

١ ــ الغلو والمبالغة — ٢ ــ التتميم
٣ ــ التكافؤ — ٤ ــ الالتفات
٥ ــ الاستغراب والطرافة — ٦ ــ صحة التقسيم
٧ ــ صحة المقابلات

كما جعل من نعوتها :

١ ــ فساد التقسيم — ٢ ــ فساد المقابلات
٣ ــ فساد التفسير — ٤ ــ الاستحالة والتناقض
٥ ــ إيقاع الممتنع — ٦ ــ مخالفة العرف
٧ ــ نسبة الشيء إلى ما ليس منه .

راجع : نقد الشعر : الصفحات : ٢٦ ، ٢٧ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨١ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٣٤ ، ١٣٦ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ١٥٧ ، ١٦٦ ، ٢٢٦ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٤٨ ، ٢٥٢ .

وجماع الوصف عنده « أن يكون المعنى مواجها للغرض المقصود غير عادل عن الأمر المطلوب » نقد الشعر ص ٦١ .

فهل الغرض المطلوب فى الصرح الفلسفى هو نفسه غرض الاقناع لتحقيق المنافع الاجتماعية والسياسية ؟

يرى د . محمد زغلول سلام أن قول قدامة ليس إلا إعادة صياغة للمقولة البلاغية : لكل مقام مقال ، وقولهم فى البلاغة ، إنها ما أوفى من القول بالغرض ، وأغناك عن المفسر .
تاريخ النقد الأدبى ١ /١٨٦

ومؤسسة المعتزلة القائمة على مجرد الإفهام فارقاً حقيقيا بين العام والخاص يقول : « وأقدم كلامى فى هذه الأقسام قولا يحتاج إلى تقديمه ، وهو أنى رأيت الناس مختلفين فى مذهبين من مذاهب الشعر ، وهما الغلو فى المعنى إذا شرح فيه والاقتصار على الحد الأوسط فيما يقال منه ، وأكثر الفريقين لا يعرف أصله ما يرجع إليه ، ويتمسك به ، ولا من اعتقاد خصمه ما يدفعه ، ويكون أبداً مضاداً له »(١١) . هذا فى المعانى من حيث انبناء الشعر بها ، وأما المعانى من حيث تناولها فهى أيضا كما عند القاضى الجرجانى صنفان « إما مشترك عام الشركة ، لا ينفرد أحد منهم بسهم لا يساهم عليه ولا يختص بقسم لا ينازع فيه ، فإن حسن الشمس والقمر ، ومضاء السيف ، وبلادة الحمار ، وجودة الغيث ، وحيرة المخبول ، ونحو ذلك مقرر فى البداية وهو مركب فى النفس تركيب الخلقة . وصنف سبق المتقدم إليه ففاز به ، ثم تدوول بعده ، فكثر واستعمل فصار كالأول فى الجلاء والا ستشهاد والاستفاضة على ألسن الشعراء . فحمى عن نفسه السرق ، وأزال عن صاحبه مقدمة الأخذ .

كما يشاهد ذلك فى تمثيل الطلل بالكتاب ، والبرد ، والفتاة بالغزال فى جيدها وعينيها ، والمها فى حسنها وصفائها »(١٢) . كما قرر أبو هلال العسكرى أيضا : أن « المعانى على ضربين »(١٣) .

ولعل القسم الأول منهما هو ما يحصره عبد القاهر فى « المعنى العقلى » وجعل مجراه فى الشعر والبيان والخطابة مجرى الأدلة التى تستنبطها العقلاء والحكماء وأكثره منتزع من أحاديث الرسول ﷺ وكلام الصحابة والسلف ، وهذه المعانى دائما صادقة لا يختلف على قصدها للحق ، والمعانى التى من هذا النوع ليس للشعر فيها نصيب(١٤) .

والحق أن الاكتفاء بهذا القول يعد قصراً لماهية الشعر على صوغ الحقائق دون التعبير عن احتكاك القلب بها أو تفاعله معها ، ولهذا عدّ عبد القاهر هذا

(١١) نقد الشعر ص ٢٦ .
(١٢) الوساطة ص ١٨٥ وراجع الموازنة ١ /١٢٣ .
(١٣) الصناعتين ص ٧٥ .
(١٤) راجع أسرار البلاغة ــ تحقيق خفاجى ــ ص ١٣٧ ــ ١٤٠ .

النوع « فى الغرض على الجملة والعموم »[١٥] . وصادر ما جرى مجراه واتفق معه وحكم بأنه « لا يدخل فى الأخذ ، والسرقة والاستمرار والاستعانة »[١٦] .

إذن ، يظل المعنى العقلى حقيقة ناجزة لا تكتسب لحمتها وسداها إلا بحياتها داخل القلب لتكتسب سمتها الشعرية نتيجة للحدة التى تنصهر فيها سائر عناصر التفاعل ، وليس وجودها ــ فحسب ــ فى تداولها بهيئتها وابتذالها . « فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر ، والجواد بالغيث والبحر ، والبليد بالحجر والحمار ، والشجاع الماضى بالسيف والنار ، والصب المستهام بالمخبول فى جدته ، والسليم فى سهره ، والسقيم فى أنينه وتأمله ، أمور متقررة فى النفوس متصورة للعقول ، يشترك فيها الناطق والأبكم ، والفصيح والأعجم والشاعر والمفحم حكمت بأن السرقة عنها منفية ، والأخذ ممتنع مستحيل »[١٧] . لكن التصور البلاغى والنقدى للمعنى العام والشائع ههنا مختلف عن تصور قدامة الفلسفى ، فى أن الأول يعلى من شأن التقليد ويجعل تكرار الشائع من «الممتنع المستحيل» والاتفاق فى عموم الغرض « مما لا يكون الاشتراك فيه داخلا فى الأخذ والسرقة ، والاستمداد والاستعانة » ، وإن كان المتأخرون عيالا على المتقدمين فى هذا ، والإعلاء من شأن التقليد كان من قبيل الدفاع عن الموروث ضد الشعوبية ، فى حين يعلى التصور الثانى من شأن حرية العقل وتقصى ضروب الذهن . « فإن فى زوايا الأفكار خبايا ، وفى أبكار الخواطر سبايا ، لكن قد تقاصرت الهمم ، ونكصت الغرائم ، وصار قصارى الآخر أن يتبع الأول ، وليته تبعه ولم يقصر عنه بقصد »[١٨] . وقد كان حازم القرطاجنى أكثر فهما للعلاقة بين الحرية والابداع متجاوزاً الركام النقدى والبلاغى الكثيف فى نزوع لتطوير مشروع قدامة بما يمكن أن نسميه بلغة معاصرة ، إدراك الفرق بين « اللاشعور الجمعى » وما نطلق عليه « اللاشعور الخاص » حيث يشترك الأسلاف والأحفاد فى الأول وينفرد الأحفاد عن الأسلاف بالثانى « إن من المعانى ما يوجد مرتسما فى كل فكر ، ومتصوراً فى كل خاطر ، ومنها ما يكون ارتسامه فى بعض الخواطر دون بعض ، ومنها ما

(١٥) السابق ص ٢١١ .
(١٦) السابق ص ٢١١ .
(١٧) الوساطة ص ١٨٣
(١٨) المثل السائر ٢ /٦١

لارتسام له فى خاطر وإنما يتهدّى إليه بعض الأفكار فى وقت ما فيكون من استنباطه »[19] .

فالمرتسم من المعانى قديم متداول كتشبيه الشجاع بالأسد وعلى غرار تعبير النقاد والبلاغيين ، فإن معانيه مرتسمة فى الوجدانات ، لكن الجديد عند القرطاجنى أنه ينبثق عن هذا النوع نون ثان تتضح فيه الملكية الفردية لأنه مما يحوزه البعض دون الآخر وهو « إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير »[20] . أما النوع الثالث فهو « المعنى الذى يقال فيه إنه ندر وعدم نظيره »[21] . لأنه قائم على الاستنباط واستخراج مكامن الشعر ، وهو ـــ عنده ـــ يحتل المرتبة العليا « ومن بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك »[22] . وهذه المعانى المستنبطة هى المعانى المبتدعة فيما يذكر ابن الأثير ولا يتيسر لكل إنسان « إلا أن القادر على ذلك من أقدره الله عليه ، فما كل خاطر بحكيم ولا من أوحى إليه بكليم »[23] .
فالمعانى المبتدعة هبة الخاصة ، ومرتبة من مراتب التجلى وهى بتعبيره « شبيهة بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة ، فكما أنك إذا وردت عليك مسألة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهراً لبطن ، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها ، وتعتبر أطرافها ، وأوساطها ، وعند ذلك تخرج الفكرة إلى معلوم ، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعانى ينبغى لك أن تنظر فيه لنظرك فى المجهولات الحسابية »[24] . وكأنى به قد احتذى ما يقوله الصوفية فى التدرج إلى حالة الاتحاد بالمعشوق وما يلازم ذلك من جهد مضنٍ وتدريب قاسٍ حتى تنبثق لحظة الإشراق الصوفى ولهذا يندر الاهتداء إلى هذا الضرب من المعنى ، وربما وقع ـــ كما يقول صاحب الصناعتين ـــ « ... عند الخطوب الحادثة ، ويتنبه إليه عند الأمور الطارئة »[25] . أو كما يقول ابن الأثير « والإبداع إنما فى معنى غريب الطرق ولا يكون ذلك إلا فى غريب لم يأت مثله »[26] .

---

(19) منهاج البلغاء ص ١٩٢
(20) السابق ص ١٩٢
(21) السابق ص ١٩٢
(22) السابق ص ١٩٥
(23) المثل السائر ٢ /٥٨ .
(24) السابق ٢ /٤٠
(25) الصناعتين ص ٧٥
(26) المثل السائر ٢ /٤٠ .

ولندرة هذا النوع من المعنى ونظرا لما يرتبط به من غرابة(٢٧) ، ولمّا لم تكن تلك مما تهدف إليه وتبتغيه المؤسسة النقدية والبلاغية ، فقد مالوا إلى القول بالاحتذاء « وليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم »(٢٨) . أو « والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط »(٢٩) . ويكفيهم أن تكون السرقة فى المعنى المرتبط بصاحبه حتى ولو كان ذلك عاما واختص بكثرة الإلحاح عليه وتكراره ، أو كان ارتباطه لسبقه فى الوقوع عليه ، وقد اتفق كل من الآمدى والقاضى الجرجانى على عدّ هذا النوع سرقة . كقول الأعشى :

وأرى الغوانى لا يواصلن امرأً   فَقَد الشباب وقد يصلن الأمردا

فإذا جاء شاعر كأبى تمام وقال :

أحلى الرجال من النساء مَواقعا   من كان أشبههم بهّن خدودا

كان هذا البيت مأخوذاً من قول الأعشى .

---

(٢٧) ربط النقاد العرب بين الرسالة والقصيدة فى الموضوع والوظيفة راجع : عيار الشعر ص ٧٨ ولهذا انصب اهتمامهم على المعانى الإفهامية الواضحة دون الايحائية الغامضة . قال الصابئ

« فمن أية جهة صار الأحسن فى معانى الترسل الوضوح ، وفى معانى الشعر الغموض ؟ فالجواب أن الشعر بُنِىَ على حدود مقررة ، وأوزان مقدرة ، وَفُصِّلَ أبياتاً كل واحد منها قائم بذاته وغيرُ محتاج إلى غيره إلا ما يتفق أن يكون مُضَمَّناً بأخيه وهو عيب . فلما كان النَّفَسُ لا يمكن أن يمتد فى البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل ، احتيج إلى أن يكون الفضل فى المعنى فاعتُمِدَ فيه أن يلطف ويَدِقّ ليصير المفضى إليه ، والمطلُّ عليه بمنزلة الفائز بذخيرة خافية استتارها ، والظافر بخبية دفينة استخرجها واستنبطها ... وفى مثل ذلك يحسن خفاء الأثر وبُعْدُ المرمى . والترسل مبنى على مخالفة الطريق ومعاكستها ... وهو موضوع وَضْعَ ما يُهَذُّ هذًا ، ويقرأ متصلا ، ويمرُّ على أسماع شتى الأحوال من خاصة ورعية ، وذوى أفهام ذكية وغبية ، فإذا كان مُتَسهِّلا متسلسلا ساغ فيها وقَربَ إذْنُه على أفهامها ، وتساوقت بالألسن فى تلاوته ، والألباب فى درايته ، فجميع ما يستحب فى الأول يستكره فى الثانى ، وجميع ما يستحب فى الثانى يستكره فى الأول » .

الصابىء — المختار من رسائل الصابىء ، عاشر أفندى ، الورقه ٢٢٦ — أ — ب الصابىء — رسالة : فى الفرق بين المترسل والشاعر لأبى إسحاق ابراهيم خلال الصابىء — تقديم وتحقيق د . محمد بن عبد الرحمن الهدلق — ضمن أبحاث : قراءة جديدة لتراثنا النقدى — النادى الأدبى الثقافى بجدة ص ٥٩٦ .

(٢٨) الصناعتين ص ٢٠٢   (٢٩) السابق ص ٧٥ .

وإذا قال كثير عزة يمدح عبد الملك بن مروان :

إذا همّ بالأعداء لم يثن همه حصانٌ عليها عقد دُرّ يزينها

وقال أبو تمام يمدح المعتصم :

عداك قرُّ الثغور المستضامة عن بَرْد الثغور عن سلسالها الحصِب

كان هذا البيت مأخوذاً من سابقه وإن وشحه أبو تمام بالبديع(٣٠) .

ولأن النقاد صدروا عن وعى نقدى متشبث بالتقاليد أولا ، وعن غير ثقة بتطور المعانى ثانياً ، وبكسل فى الملكات النقدية ثالثاً ، فقد صادروا للشعراء المحدثين إبداعات قرائحهم ، فنتج عن ذلك ما يسمى بالأزمة المتضخمة ونعنى بها إحساسهم بنضوب المعانى ومن ثم التمسوا عذرا وهميا لشعراء لا يعرفون إلا بالإبداع الحقيقى يقول ابن طباطبا : « والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلابة ساحرة ، فإن أتوا بما يقتصر عن معانى أولئك ، ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطرح المملول »(٣١) . وعلى هذا اشتد دفاع عبد العزيز الجرجانى عن اتهام المحدثين بسرقة معانى القدماء . قال : « ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ، ثم العصر الذى بعدنا ، أقرب فيه إلى المعذرة ، وأبعد من المذمة ، لأن من تقدمنا واستغرق المعانى وسبق إليها وأتى على معظمها ، وإنما يحصل على بقايا ، إما أن تكون تركت رغبة عنها واستهانة بها أو لبعد مطلبها ، واعتياص مرامها ، وتعذر الوصول إليها . ومتى أجهد أحدنا نفسه ، وأعمل فكره ، وأتعب خاطره وذهنه فى تحصيل معنى يظنه مبتدعاً ، ونظم بيت يحسبه مخترعاً ، ثم تفصح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثلاً يغض من حسنه »(٣٢) . وعلى غير هذا المنحى ذكر فى « المثل السائر » أن ابن الأثير قرأ فى كتاب « مقدمة بن أفلج البغدادى » : « أما المعانى المبتدعة فليس للعرب منها شيء ، وإنما اختص بها المحدثون »(٣٣) وقد ردّ عليه ابن الأثير هذا التجنى .

(٣٠) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ١٧٢ .

(٣١) عيار الشعر ص ٢٢ .

(٣٢) الوساطة ص ٢١٤ — ص ٢١٥ .

(٣٣) المثل السائر ٢ /٦٢ .

والحق أن المعانى المبتدعة موجودة فى كل زمان ومكان وهى بحر لا ساحل له لأنها رهن بذاكرة الإنسان وتجربته وعلى هذا وجد بيت عنترة :

هل غادر الشعراء من متردم

معارضة من ابن رشيق أفصح عنها ضمنيا تتبع الناقد لإبداع الشاعر فى هذه القصيدة بالذات(٣٤) لأن المعانى كما يذكر صاحب العمدة « إنما اتسعت لاتساع الناس فى الدنيا وانتشار العرب بالإسلام فى أقطار الأرض . فمصروا الأمصار ، وحضروا الحواضر ، وتأنقوا فى المطاعم والملابس »(٣٥) وعلى هذا فإن فى أشعار الصدر الأول من الإسلاميين « من الزيادات من معانى القدماء والمخضرمين ... وفى أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة ، التى لا يقع مثلها للقدماء إلاّ فى الندرة القليلة والفلتة المفردة ، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معانى ما مرّت قط بخاطر جاهلى ولا إسلامى ، والمعانى أبداً تتردد وتتولد ، والكلام يفتح بعضه بعضاً »(٣٦) . فالإبداع هبة الشعراء الحقيقيين فى جميع الأزمان ولم يقصر الله هذه السمة « على زمن دون زمن ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده فى كل دهر وجعل كل قديم حديثاً فى عصره »(٣٧) .

ولقد تحدث البلاغيون والنقاد عن المعانى المبتدعة وذكر ابن الأثير بشكل خاص فصلا تتبع فيه ابتداعات الشعراء وابتداعاته(٣٨) . وقد قيل : إن أبا تمام أكثر الشعراء المتأخرين ابتداعاً للمعانى ، وقد عدت معانيه المبتدعة ، فوجدت ما يزيد على عشرين معنى ، وأهل الصناعة يكبرون ذلك ولكن صاحب المثل السائر يرى « أن ما هذا من أبى تمام بكبير ، فإنى أعددت معانى المبتدعة التى وردت فى مكاتباتى فوجدتها أكثر من هذه العِدّة ، وهى مما لا أنازع فيه ولا أدافع عنه »(٣٩) .

---

(٣٤) العمدة ١ /٩٠ وراجع المثل السائر ٣ /٢١٩ .
(٣٥) العمدة ٢ /٢٣٦ .
(٣٦) السابق ٢ /٢٣٨ .
(٣٧) الشعر والشعراء ١ /٧ .
(٣٨) راجع المثل السائر ٢ /١١ وما بعدها .
(٣٩) السابق ٢ /٢٦ .

فالقضية فى « المعنى » الذى يتحدث عنه النقاد ليس مما يعثر عليه لأول وهلة ، إنما هو ناتج جهد وعرق بين المبدع والناقد ، فالحنين وطول الانتظار لولادة الفكرة يجعل لها موقفاً فى النفس ، إن النص كما تقول جولياكرستيفا : « يحفر على سطح الكلام خطاً عمودياً ، يبحث به عن نماذج الدلالة التى لا تذكرها لغة التمثيل والتوصيل وإن أشارت إليها ، هذا الخط يقيمه النص بقوة عمله فى صنع الدال »(٤٠) . ولهذا فإن العثور على هذا المعنى كالعثور على الجوهرة فى الصدفة ، لا يبرز ذلك إلا أن تشتمه عنه ، فما أحد يفلح فى شق الصدفة ، ويكون فى ذلك من أهل المعرفة ، أو كما تقول عبارة ابن الأثير : « أما المعانى التى تستخرج من غير شاهد حال متصورة فإنها أصعب مثلاً مما يستخرج بشاهد حال ، ولأمر ما كان لأبكارها سر لا يهجم على مكامنه ، إلا جنان الشهم ، ولا يفوز بمحاسنه إلا من دق فهمه حتى جل عن دقة الفهم ، وللهجوم على عذارى المعانى المحمّية بحجب البواتر أيسر من الهجوم على عذارى المعانى المحمّية بحجب الخواطر »(٤١) .

واطّرد الحديث عما يسمى بـ « المعنى المخترع » ويقصدون به على وجه التحديد أن الأول يخترع معنى لم يسبق إليه ، ولم يتبع فيه . ومثلوا لهذا النوع بقول امرىء القيس :

ـــ سموت إليها بعدما نام أهلها	سمُّو حَباب الماء حالا على حال
ـــ كأن قلوب الطير رطباً ويابساً	لدى وكرها العناب والحشف البالى

ولغيره من الشعراء كطرفة وعنترة أبيات مخترعات المعانى . والرصد والتحديد فى حد ذاته عمل واع للقيام بالفصل والتمييز بين العناصر الحديثة فى التجربة الشعرية ، والعناصر القديمة ، وبلغ الوعى درجته القصوى فى إدراك الحدود وتمييز الفروق بين أجزاء الجنس الواحد ، فالمعنى عندهم « مخترع » و « مبتدع » قال ابن رشيق : « والفرق بين الاختراع والابتداع وإن كان معناهما فى العربية واحداً ، أن « الاختراع » خلق المعانى التى لم يسبق إليها ،

---

(٤٠) فى السيميولوجيا ـــ الترجمة الإسبانية جـ ١ مدريد ١٩٨١ ـــ نقلا عن د . صلاح فضل ـــ إشكالية المنهج فى النقد الحديث ـــ المحاضرات بجده ٥ /٤١٢ .

(٤١) المثل السائر ٢ /٢٤ .

والإتيان بما لم يكن منها قط . و « الإبداع » إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذى لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له « بديع » وإن كثر وتكرر ، فصار الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ »(٤٢) .

فالاعتراف الصريح بأنهما واحد على مستوى اللغة ، واثنان فى حيز الأداء إنما يرجع إلى استجابة عقل الناقد لطبيعة الأنظمة الثقافية والنظام الدينى فى الفصل بين الروح والجسد ، والسماوى والأرضى ، والجنة والنار ، ومن ثم فى اللفظ والمعنى ، هذا فضلا عما كانت تحمله كلمة إبداع من حساسية دينية إذا ما وردت فى سياق المعانى ، لهذا غلب على بيئة النقاد والبلاغيين التسليم بتقدم السابق على اللاحق فى هذا المضمار ، ومن ثم ضرورة اتباع اللاحق للسابق ، وقصروا همهم الأكبر على بيان طرائق الاتباع وبراعة التفنن فيها .

قال ابن طباطبا : « وإذا تناول الشاعر المعانى التى قد سبق إليها فأبرزها فى أحسن من الكسوة التى عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه ... ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة وتدقيق النظر فى تناول المعانى واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها ، والبصراء بها وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها ، فيستعمل المعانى المأخوذة فى غير الجنس الذى تناولها منه فإذا وجد معنى لطيفا فى تشبيب أو غزل استعمله فى المديح وإن وجد فى المديح

(٤٢) العمدة ١ /١٧٧ — كما أضاف ابن رشيق مصطلحاً ثالثاً سماه « التوليد » قال : « التوليد » أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمّى (التوليد) ، وليس (باختراع) لما فيه من الاقتداء بغيره ولا يقال له أيضاً (سرقة) إذا كان ليس آخذاً على وجهه . مثال ، قول امرىء القيس :

سموت إليها بعد ما نام أهلُها ....

فقال عمر بن عبد الله بن أبى ربيعة ، وقيل وضاح اليمانى :

فاسقط علينا كسقوط الندّى ليلة لا ناهٍ ولا زاجرُ

فولد معنى مليحاً ، اقتدى فيه بمعنى امرىء القيس دون أن يشركه فى شىء من لفظه وأما الذى فيه زيادة فقول جرير يصف الخيل :

يخرجن من مستطير النقْع دامية كأن أذانها أطراف أقلامْ

وقول عدى بن الرقاع يصف قرن غزال :

(تزجى أغنَّ كأن إبرة روقه قلم أصاب من الدواة مدادها

فولد بعد ذكر القلم إصابته مداد الدواة بما يقتضيه المعنى ، إذ كان القرن أسود) . العمدة ١ /١١٧ .

استعمله فى الهجاء ، وإن وجده فى وصف ناقة أو فرس استعمله فى وصف بهيمة ، فإن عكس المعانى على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها فى الأبواب التى يحتاج إليها فيها . وإن وجد المعنى اللطيف فى المنثور من الكلام ، أو فى الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن »(٤٣) .

فالنص السابق يسن مجموعة من الأعراف التى بمقتضاها يتم الاتباع .

أولها : أنه لا يعيب المتأخر أن يشترك مع المتقدم فى المعنى على شريطة أن تجوّد طريقة القول ، فالعبرة ليست بالمعنى بل بطريقة صوغه . « وعليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ويبرزوها فى معارض من تأليفهم »(٤٤) حتى تكون « أجود من صنعة السابق له »(٤٥) بكونها « فى غير حليتها الأولى »(٤٦) . إذ فقدُ هذا الشرط يجعل عملية الأخذ خاضعة لمعيار وضعه العقل فى غير إطار البنية الفنية ذكره الصولى قائلاً : « حكم النقاد للشعر ، العلماء به ، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنى ولفظا وجمعاهما ، أن يجعل السبق لأقدمهما سناً ، وأولهما موتاً ، وينسب الأخذ إلى المتأخر ، لأن الأكثر كذا يقع ، وإن كانا فى عصر ألحق بأشبههما به كلاماً ، فإن أشكل ذلك تركوه لهما »(٤٧) .

---

(٤٣) عيار الشعر ص ٩١ — ٩٣
(٤٤) الصناعتين ص ٢٠٢ .
(٤٥) الموشح ص ٢٩٣
(٤٦) الصناعتين ص ١٨٩ .
(٤٧) أخبار أبى تمام ص ١٠١ .
هذا وإن كان القاضى الجرجانى يرى أن المخترع المبتدع إذا تدوول واستفاض فأصبح لا يعد مأخوذا ، وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به كتشبيه الطلل بالخط الدارس ، أو الوشم فى المعصم ، وكوصف البرق بخطف الأبصار ، وسرعة اللمح . كما يرى الآمدى أنه إذا اتفق بيتان لشاعرين فى عصر واحد ، فلا ينبغى أن يقطع على أيهما أخذ من صاحبه .
والفكرة — أساساً — سبق أن تعرض لهما ابن قتيبة حينما اصطدم بالأخذ بين شاعرين متعاصرين .
كان ربيعة بن مقروم جاهليا إسلاميا وشهد القادسية وجلولاء وهو من شعراء مضر المعدودين ، وكان قيس بن الخطيم كذلك فقد مات قبل هجرة النبى (ﷺ) إلى المدينة بقليل فكيف يكون الحكم إذا وجد فى شعرهما اشتراك فى المعنى ؟ قال ربيعة :
نصل السيوف إذا قصُرنا بخطونا قُدُما ونلحقها إذا لم تلحــق

ثانيهـا ـــ التفنن فى الإخفاء بتحليل المادة الأولية وصهرها بحيث تأخذ عناصرها مواضع جديدة فى النص المتبع « حتى لا يغرك من البيتين المتشابهين أن يكون أحدهما نسيباً ، والآخر مديحاً ، وأن يكون هذا هجاء وذاك افتخاراً »(٤٨) . ولا يتأتى هذا الصنيع إلا للشاعر الذى يمتلك ملكة خيالية تصهر وتبنى حتى تخرج الأعمال الجديدة على صورة إبداعية مختلفة « والحاذق يخفى دبيبه إلى المعنى بأخذه فى ستره فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به »(٤٩) .

إذن العدول سمة هذا الشاعر الذى وصف بـ « الحذق » فالعلاقة بين الشعراء الكبار وأبنائهم « تفسر فى شكل "Revisionarytatios" أو بعبارة أخرى فى شكل الأجوبة التى يعطيها الشعراء الأبناء للمسائل التى تظل مفتوحة من طرف الشعراء الآباء أى التصحيح أو الانحراف ، الاستكمال المضاد والإلغاء والتسامى والعودة إلى المعنى الأصلى المفتقد ، أو الظهور غير المنتظر النتائج »(٥٠) . فمجرد تغيير الغرض ليس هو المقصود لذاته كما أفهم من نصوص القدماء ، وإنما التغيير ليس إلا مظهراً أولياً لنشاط الخيال وقد يتبعه التغيير فى اللفظ والنوع والوزن والقافية طبقاً لتغير طبيعة التجربة التى تخضع عناصرها للشعور واللاشعور « إن الشاعر الحاذق إذا عَلِق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه وعن وزنه ونظمه ، وعن روّيه وقافيته ، فإذا مرَّ بالغبى الغفل وجدهما أجنبيين متباعدين ، وإذا تأملهما الفطن الذكى عرف قرابة ما بينهما ، والوصلة التى تجمعهما »(٥١) . وقد شدّد النص السابق على حدّة

= أخذه من قيس بن الخطيم أو أخذه قيس منه قال قيس :

إذا قصُرت أسيافنا كان وصلها ... خطانـــا إلى أعدائنـــا فنضارب

فالحكم أنه « لا سرقة هنا » لأنه كما يفهم من كلام ابن قتيبة أنه لا يعرف من الآخذ ومن المأخوذ منه ، الشعر والشعراء ص ١٤٧ .

(٤٨) الوساطة ص ٢٠٥ .

(٤٩) الصناعتين ص ١٨٨ .

(٥٠) جمالية الاتصال والتلقى ـــ الفكر العربى المعاصر عدد ٣٨ آزار ١٩٨٦ ص ١١١ .

(٥١) الوساطة ص ٢٠٥

الذكاء فى الإخفاء من جهة ، وعلى الاكتشاف من قبل الناقد من جهة أخرى فى مقابل سطحية الاخفاء من قبل الشاعر وغباء الاكتشاف من قبل الناقد . فقول كثير[٥٢] :

أريد لأنسى ذكرها فكأنما   تمثّل لى ليلى بكل سبيل

وقول أبى نواس[٥٣] :

ملك تصوَّر فى القلوب مثالُه   فكأنه لم يَخْلُ منه مكان

« لم يشك عالم فى أن أحدهما مأخوذ من الآخر وإن كان الأول نسبياً والثانى مديحاً »[٥٤] ، ولم يخف على بواكيرنا النقدية أن العدول يتم بغير وعى — كما يتم بوعى — طبقاً لطبيعة المنشئ، قال ابن قتيبة : « والشعراء أيضاً فى الطبع مختلفون منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء ومنهم من يتيسر له المراثى ويتعذّر عليه الغزل وقيل للعجَّاج إنك لا تحسن الهجاء فقال إنّ لنا أحلاماً تمنعنا من أن نُظلم وأحساباً تمنعنا من أن نظلم وهل رأيت بانيا لا يحسن أن يهدم وليس هذاكما ذكر العجاج ولا المثل الذى ضربه للهجاء والمديح بشكل لأن المديح بناء والهجاء بناء وليس كل بان يضرب بانيا بغيره »[٥٥] .

ثالثهـا : تقبل القصيدة ما لا حصر له من المعانى ، لكن المهم فى هذا أن يتحول معنى النثر فى أنواعه المختلفة إلى أن يكون معنى شعرياً ، و « لا يكمل هذا إلا المبرز الكامل المقدم »[٥٦] . « فإذا فعلوا ذلك فهم أحق ممن سبق إليها ، ولولا أن القائل يؤدى ما سمع لما كان فى طاقته أن يقول »[٥٧] .

---

(٥٢) الأمالى ٣ /١١٩ .
(٥٣) ديوانه : ٥٩ .
(٥٤) الوساطة ص ٢٠٥ .
(٥٥) الشعر والشعراء ص ٢٨ .
(٥٦) الصناعتين ص ١٨٨ .
(٥٧) السابق ص ٢٠٢ .

إذن ، الأخذ مشروع بشهادة النقاد والبلاغيين بل هو الشائع ، لكنه محكوم بقواعد أجملها أبو هلال العسكرى فى قوله : « ... سمعت ما قيل إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقاً ، ومن أخذه ببعض لفظه كان أولى به ممن تقدمه ، وقالوا إن أبا عذرة الكلام من سبك لفظه على معناه ومن أخذ معنى بلفظه فليس له فيه نصيب على أن ابتكار الغبى والسبق إليه .

فالمعنى الجيد جيد وإن كان مسبوقاً إليه ، والوسط وسط والردىء ردىء ، وإن لم يكن مسبوقاً إليه ، وقد أطلق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعانى بينهم فليس على أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله أو أخذه فأفسده ، وقصرّ فيه عمن تقدمه ، وربما أخذ الشاعر القول المشهور ولم يبال فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به »(٥٨) .

فالاتباع ــ إذن ــ سنة محمودة ، وكأنهم بذلك يشددون على اتباع قاعدة أصولية سبق انتصار الاتجاه السنى لها ، وكل ما فى الأمر ــ عند النقاد ــ أن على المتَّبع أن « يحسن اتباعه بحيث يستحقه ويحكم له به دون الأول » قال ابن أبى الإصبع : « هذا الباب مما يخص كلام المخلوقين ، وما أخذ بعضهم من بعض »(٥٩) . وقال ابن الأثير الجزرى « حقيقة هذا الباب أن يأتى المتكلم إلى معنى فيحسن اتباعه فيه ويجيد فيه إما باختصار لطيف ، أو زيادة مليحة تكسبه نوعاً من المحاسن »(٦٠) .

ولكن الاتباع الذى كان ديدن النقاد والبلاغيين حتى وإن زينه الحسن بإظهار بعض من الحرية الشخصية للشاعر . لم يرق للشعراء أنفسهم ، وهم بصدد الإبداع والتفرد الشخصى . « لما قال بشار :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته ... وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

---

(٥٨) السابق ص ١٩٠ ــ ص ١٩١ وراجع : الموشح ص ٢٩٣ ، وتاريخ النقد عند العرب ص ١٧٢ ــ ص ١٧٣ .

(٥٩) معجم البلادغة العربية ط (٣) ص ١٦٦ .

(٦٠) جوهر الكنز ص ١٦٠ .

تبعه سلم الخاسر . فقال :

من راقب الناس مات غماً وفـاز باللـــــذة الجســـــور

فلما سمع بشار هذا البيت قال ذهب ابن الفاعلة ببيتى »[٦١] ، وما قام به سلم الخاسر يعد حسن اتباع عند أبي هلال باعتباره متلقياً لا يعنيه غير حسن الاتباع حتى وإن تعارض مع الملكية الخاصة من وجهة نظر المبدع .

ويحكى ابن قتيبة « وكان الناس يستجيدون للأعشى قوله :

وكأس شربت على لـــذة وأخرى تداويت منها بهـا

حتى قال أبو نواس :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء وداونى باللتى كانت هى الداء

فسلخه وزاد فيه معنى آخر ، اجتمع له بالحسن فى صدره وعجزه ، فللأعشى فضل السبق إليه ، ولأبى نواس فضل الزيادة فيه »[٦٢] .

فالتسوية فى الفضل يعنى إدراك ابن قتيبة المبكر لإمكان توزيع مساحة الإبداع مع الاحتفاظ لكلٍّ بقدر من البعد الشخصى أى بما يجمع بين الاتباع (طبقاً لمنهج السنة) والحرية (طبقاً لمفهوم الاعتزال) .

---

(٦١) الصناعتين ص ٢٤ .
(٦٢) الشعر والشعراء ص ١٧ .

— ٢ —

سرقة الدّال

تنحصر صناعة الشاعر فى تحويل الألفاظ إلى أعمال ... ذلك لأن الفرق الأساسى بين استعمال الألفاظ فى الشعر والنثر هو مقدار الحيوية والنشاط اللذين ينبعثان منها ... وكلما كان الشاعر أصيلاً كانت ألفاظه تنضح بالقيم ، فيقطر من ألفاظه الموسيقى والمعنى والذاكرة ... والزخرفة والصورة والفكرة والقوة الدرامية والتركيز الغنائى والعبارة الصريحة والكناية واللون والضوء(٦٣) . فالشعر بناء لغوى فى الأساس وليس معنى عارياً ينسب لبعضنا دون بعضنا الآخر . وليست الألفاظ خدما للمعانى — كما ذكر كثير من أسلافنا — وحسب ، ولا هى كسوة جوفاء ، إنما اللفظ شكل المعنى ، وتحققه الفعلى لن يكون إلا على مستوى الأداء .

لكنّ جانبا من نقدنا القديم لم يلتفت إلى ذلك ، ولأمر ما فصل ابن قتيبة بين اللفظ والمعنى ، وطبقاً لهذا المفهوم أورد الأخذ فى قسمين أحدهما : فى الألفاظ . كقول طرفة :

وقوفا بها صحبى علىّ مطيهم   يقولون لا تهلك أسى وتجلـد

وقد أخذ من قول امرىء القيس التالى :

وقوفا بها صحبى علىّ مطيهم   يقولون لا تهلك أسى وتجمل(٦٤)

وواصل تتبعه للألفاظ والصور المكررة لامرىء القيس فى أشعار النابغة الجعدى ، والشماخ ، وأوس بن حجر وكعب بن زهير والنجاشى ، وزهير ، والمسيب ، وزيد الخيل . « قال أبو عبيدة هو أول من قيّد الأوابد ... فتتبعه الناس ، وقال غيره هو أول من شبه الثغر فى لونه بشوك السيّال فقال :

منابته مثل السُدُوس ولونـه   كشوك السيّال وهو عذب يفيص

(٦٣) الشعر — كيف نفهمه ونتذوقه ص ٩١ .
(٦٤) الشعر والشعراء ص ٣٧ .

فاتبعه الناس ، وأول من قال : فعادى عداءً فاتبعه الناس ، وأول من شبه الحمار بمقلاء الوليد وهو عود القُلّة وبكرٌ الأندرى ، وشبه الطلل بوحى الزَّبُور فى العسيب والفرس بتيس الحُلّب ... وقد تبعه الناس فى هذا الوصف وأخذوه ولم يجتمع لهم ما اجتمع له فى بيت واحد »(٦٥) .

فإدراك ابن قتيبة المبكر لاحتذاء الشعراء لصور امرىء القيس إنما يشى بشبهة الاهتداء إلى ما كان يجب أن يقف عليه موضوع الأخذ لولا أنه ورد فى ظل مفهومه المبكر حول « اللفظ » منفصلاً عن « المعنى » مما ضلل الصولى فاختار القسمة الثلاثية : وأولاها : سرقة اللفظ ، وثانيتها : سرقة المعنى ، وثالثتها : سرقة اللفظ والمعنى(٦٦) .

أما ابن رشيق فقد جعلها فى البديع كالمطابقة والمجانسة ، والإيغال والتتبيع ، والمبالغة ، والتتميم ، والالتفات ، يقول : « السرقة إنما تقع فى البديع النادر ، والخارج عن العادة وذلك فى العبارات التى هى الألفاظ »(٦٧) .

والسؤال الآن هو : هل تعد السرقة الشعرية من علم البديع أولاً ؟

أثار العلوى هذه المشكلة ، وأجاب أن للمسألة وجهين :

أحدهما : أنها تكون معدودة فيه ، لأن كل واحد من السابق واللاحق إنما يتصرف فى تأليف الكلام ، ونظمه ، وترديده بين الفصيح والأفصح ، والأقبح والأحسن ، وهذه هى فائدة علم البديع وخلاصة جوهره .

وثانيهما : أنها غير معدودة فى علم البديع لأن معنى السرقة هو الأخذ ، ومجرد الأخذ لا يكون متعلقاً بأحوال الكلام ، ولا بشىء من صفاته فلأجل هذا لم تكن معدودة فى علم البديع(٦٨) .

---

(٦٥) السابق ص ٤٨ — ص ٤٩ .
(٦٦) أخبار أبى تمام ص ٧٦ وما بعدها .
(٦٧) قراضة الذهب ص ١٤ .
(٦٨) الطراز ٣ /١٨٩ .

وبجانب ابن وكيع والعسكرى وابن رشيق اختار العلوى الخيار الأول قال : « والبرهان القاطع على ما ذكرناه هو أن علم البديع أمر عارض لتأليف الألفاظ ، وصوغها ، وتنزيلها على هيئة تعجب الناظر ، وتشوق القلب والخاطر . وهذا موجود فى السرقاتَ الشعرية ، فإن الشاعرين المفلقين يأخذ كل واحد منهما معنى صاحبه ، ويصوغه على خلاف تلك الصياغة ويقلبه على قالب آخر ، فإما زاد عليه ، وإما نقص عنه ، وكل ذلك إنما هو خوض فى تأليف الكلام ونظمه ، وإذن الأخلق عدها منه لما ذكرناه هو أخلق بذلك ، لأنا إذا أعددنا الطباق والتجنيس والترصيع والتصريع من علوم البديع مع أنها إنما اختصت بما اختصت به من التأليف وتنزيلها على تلك الهيئات من لسان واحد فكيف حالها إذا كانت مختصة بما ذكرناه من لسانين على هيئتين مختلفتين »(٦٩) والحق أن السرقات كما يقول د . هدارة « ليست مشكلة صياغة وتباين فى أوجه البديع فحسب ولكنها ولكنها تطور المعنى من عصر إلى عصر ، ومن شاعر لآخر مما يخرج عن نطاق البديع »(٧٠) . ويبدو أن اعتبار ابن المعتز للتضمين ضمن كتاب « البديع » هو الذى أغرى المتأخرين بهذا التصنيف الذى خالفوا به ابن الأثير فى عدها ضمن أبحاث الصناعة المعنوية كالاستعارة والكناية .

وقد دفعت هذه الحيرة ابن يعقوب المغربى للبحث عن علة تذييل القزوينى علم البديع بمبحث السرقات قائلاً : « وإنما جمع هذه الأشياء فى الخاتمة ولم يجعلها بابا من أبواب البديع أو يجعل كل واحد منها بابا على حده لوجهين :

أحدهما : أن كلا منهما ليس أمراً يعم كل كلام ويغلب وكان جريانه فى كل موطن ، أما فى السرقات فظاهر لخروج النثر فيما يتصل بها لاختصاصها بالأخذ عن الغير ، وإما فى الابتداء والانتهاء ، والتخلص لخروج ما ليس فى تلك المحال ، وهذا الوجه بعينه يمكن أن يجعل هو السر فى جمعها لاشتراكها فيه .

(٦٩) السابق ٣ /١٨٩ — ١٩٠ .

(٧٠) مشكلة السرقات ص ١٤٤ .

ثانيهما : أن الحسن فيها دون الحسن فى غيرها مع سهولة التناول فلم تجعل بابا لقلة الاهتمام بنشأتها ويسرها باعتباره غيرها وإن كان الناس يهتمون بأمورها ، أما فى السرقات فلما عرفه علم من أن الابتداع أرفع وأصعب من الاتباع ، وإن كان فيه تغيير ما وكذا فيما يتعلق بها ، وأما فى الابتداء وما والاه فلما علم من أن رعاية تمام الحسن فى جميع أجزاء الكلام أعلى وأصعب ويمكن جعل هذا أيضاً هو السر فى جمعها »(٧١) .

فعد السرقة ضمن مباحث علم البديع أو ملحقة بها ، يجعلها مجرد صيغة خارجية ، لا تتعدى وظيفتها الزينة الإضافية للبناء الأساسى للشاعر ، كما يعكس خللاً فى فهم طبيعتها وإدراك فعاليتها كحقيقة من حقائق التأليف الشعرى .

والحق أن أمر السرقة لا يتعلق فقط بما أسموه بـ « المعنى » أو بما أسموه بـ « اللفظ » فى انفراد كل منهما وانفصاله عن الآخر ، إنما يتعلق هذا الأمر بالبناء الشعرى باعتباره رمزاً ذا وجهين .

(٧١) مواهب الفتاح فى شرح تلخيص المفتاح ــ مطبوع ضمن شرح التلخيص ــ ٤ /٤٧٥ .

— ٣ —

سرقة الملفوظ الشعرى

هل حيرة النقاد فى الأخذ بين الدال والمدلول استطاعت أن تحدد طبيعة السرقة ؟

يحدد عبد القاهر هيكل المقاربة على أساس أن المعنى معنيان ، عقلى وتخييلى ، واللفظ لفظان ، عارٍ ، وصورة ، والعقل ظاهر جلىٌّ لا يصح فيه التفاضل ولا يدخله التفاوت « فأما إذا ركب عليه معنى ووصل به لطيفة ، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح فقد صار بما غير من طريقته ، واستؤنف من صورته ، واستجد له من المعرض وكسى من دَلّ التعريض ، داخلاً من قبيل الخاص الذى يملك بالفكرة والتعمل ، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل »(٧٢) .

فالمعنى يتحول من شائع مبتذل على يد الشاعر المبدع إلى خاص مبتكر بفعل ملكة الخيال التى تتجلى فى آثارها المادية كالكناية والرمز ومثيلاتهما من باقى أدوات التصوير ووسائله . « نعم إذا كان هذا شأنه ، وههنا مكانه ، وبهذا الشرط يكون إمكانه فهو الذى يجوز أن يدّعى فيه الاختصاص ، والسبق والتقدم والأولية ، وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين »(٧٣) . ولا يعنى هذا القول أن المعنى بكل عائماً بين القائلين ، لكنه يصبح بفعل دينامية الإبداع صورة أو مركباً شعرياً جديداً هو ناتج انصهار الأفكار المجردة والمشاعر والعبارات والتجارب فى ذهن الشاعر القادر على اختزان مالا يحصر من هذه العناصر وهو « يكون كالصائغ الذى يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه ،

(٧٢) الأسرار ص ٢١٤ . وهذا النوع عند القاضى الجرجانى يسمى « المختص » الذى حازه الأول فأصبح من قنياته الخاصة ، وأحياه السابق إليه فاقتطعه ، فصار المعتدى مختلساً سارقاً والمشارك له محتذياً تابعاً . الوساطة ص ٤١٧ .

(٧٣) الأسرار ص ٢١٣ .

وكالصباغ الذى يصنع الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة . فإذا أبرز الصائغ ما صاغه فى غير الهيئة التى عهد عليها ، وأظهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذى عهد قبل ، التبس الأمر فى المصبوغ على رأيهما . فكذلك المعانى وأخذها واستعمالها فى الأشعار على اختلاف فنون القول »(٧٤) .

فابن طباطبا ربط بين المعنى والصياغة من ناحية ، وربط عبد القاهر بين المعنى والتخييل من ناحية ثانية مما يجعل لنشاط العقل أهميته فى صهر كل ما يفد إليه من قراءات سابقة بحيث يتغير واقع المعنى من تجربة حقيقية ، إلى تجربة كاذبة (تخييلية) لأن هذا المعنى (التخييلى) « لا يمكن أن يقال إنه صدق ، وأن ما أثبته ثابت وما نفاه منفى » هو نوع من القياس الخادع الذى يوهم النفس « باحتجاج تمحل ، وقياس تُصنع فيه وتُعمِّل » ومنه قول أبى تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكـــان العـــالى

« فهذا قد خيل إلى السامع أن الكريم كالغيث فى حاجة الخلق إليه وعظم نفعه ، وجب بالقياس أن يزل عن الكريم ، زليل ذلك السيل عن الطود العظيم ، ومعلوم أنه قياس وتخييل وإيهام ، لا تحصيل وإحكام ، فالعلة فى السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل فى موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب وتمنعه من الانسياب وليس فى الكريم والمال شيء من هذه الخلال »(٧٥) . فالتخييل الشعرى فى نظر عبد القاهر قياس خادع أو تنميق زائف ومن ثم فلا يملك فيه الشاعر حريته الإبداعية الكاملة ، بل يظل على صلة بالمعنى الحقيقى أو العقلى المنطقى الذى هو المرجع والأساس . فـ « كما لا تكون الفضة خاتماً أو الذهب سواراً أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسهما ، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة كذلك لا تكون الكلم المفردة »(٧٦) .

(٧٤) عيار الشعر ص ٩٣ .
(٧٥) الأسرار ص ١٤٠ ـــ ص ١٤١ .
(٧٦) دلائل الاعجاز (القاهرة ١٣٧٢ هـ) ص ٣٧٣ .

إذن الاحتفال بالصنعة والتصوير عند عبد القاهر هو محك الحكم فى هذا المجال . لأن « سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج إلى ضرب من التخير والتدبر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر »(٧٧) .

فالتخييل الذى يتخذ مادته من الصورة ـــ عند عبد القاهر ـــ يقترن بالكذب باعتباره عدولاً عن الحقيقة والواقع ، وبالتالى فإن وسائله المحاكية يخرج منها التشبيه والاستعارة باعتبارهما الأدائين البارزين فى القرآن الكريم ، إذن ليس من قبيل التجنى أن يكون حرص عبد القاهر على تنزيه القرآن دافعاً وراء اعتماده الكذب أساساً للتخييل .

وعلى غير هذا التأسيس ربط حازم بين المخيلات وقدرتها على التأثير « فيكون شعراً أيضاً ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل ، لا من جهة ما هو كاذب ، كما لم يكن شعراً من جهة ما هو صادق ، بل بما كان فيه أيضاً من التخييل .

فلاختصاص الشعر باستعمال المحاكاة فى المقدمات الكاذبة من حيث يخيل فيها أو بها ، لا من حيث هى كاذبة وإن شارك جميع الصنائع فى ما اختصت به ، وكان له أن يخيل فى جميع ذلك ، فالتخييل هو المعتبر فى الصناعة ، لاكون الأقاويل صادقة أو كاذبة »(٧٨) فربط عملية الإبداع بنشاط الخيال الفاعل فيها عند كل من القرطاجنى وعبد القاهر ، يعنى أن ثمة أصلاً ترتد إليه المحاكاة ، ولا يعنى ذلك أن شروط الواقع المقلَّد لازالت ناجزة فى « المؤلف الجديد » ، بل إن التناسب الذى يعمل على توفيق الأوضاع فى صور هو ما يجب أن يعتد به عند التلقى . « واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به ، ومن المحاكاة بمنزلة

(٧٧) دلائل الإعجاز (تحقيق رشيد رضا ط (٤) دار المنار) ص ٧١ .

(٧٨) منهاج البلغاء ص ٦٣ .

عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التى يمثلها الصانع . وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستندة لمراعاتها ، وإن كان تخطيطها صحيحاً ، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر ، إن وقعت بها المحاكاة الصحيحة ، فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليه ، ويشغل النفس تأذى السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل ، فلذلك كانت الحاجة فى هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جداً »(٧٩) .

إذن طريقة التأليف من حيث التناسب أو عدمه هى محك الحكم بالسرقة ، والاهتداء إلى هذا النوع من النشاط التأليفى يبطل جهوداً سابقة على هذا الفهم كانت ترمى بالسرقة كل ما صادفها من ضروب التشابه لفظية كانت أو معنوية . وهذا هو ما أدركه القاضى الجرجانى من قبل ، قال : « وأول ما يلزمك فى هذا الباب ألا تقصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمن ونضح عن صاحبه ، وألا يكون همك فى تتبع الأبيات المتشابهة أو المعانى المتناسخة طلب الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد »(٨٠) .

فمجرد إخفاء الشاعر لما أخذ كان من المفروض أن يجعل وكد الناقد منصرفاً إلى وظيفته فى سياقه إذا كان عمله ـــ حقيقة ـــ فى صميم التأليف الإبداعى ، ولكنه لأمر ما أخفى دبيب هواجسه وعدل عن الجادة على الرغم من أنه من المحال « أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول حتى لا تعقل هاهنا إلا ما عقلته هناك وحتى يكون حالهما فى نفسك حال الصورتين المشتبهتين فى عينك »(٨١) .

(٧٩) السابق ص ١٢٩ .
(٨٠) الوساطة ص ٢٠١ .
(٨١) دلائل الإعجاز ص ٢٠٢ .

الفصل الثالث
المصطلح
بين الإبداع والاتباع

المصطلح
بين الإبداع والاتباع

شاع فى كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة لفظ « الأخذ » أكثر من غيره ، وعلى هذا ملاحظتان :

الأولى : أنه لا يستعمل لفظ السرقة فى الإسلاميين أو من أدركوا الإسلام ، وأنه لم يجار معاصريه فى هذا الاستعمال الذى أكثروا منه فى نقد المحدثين ، ولا بد فى صدّه عن ذلك الاصطلاح من حكمة . ولعله يرى ما يراه القاضى الجرجانى فى أن ذلك عند القدماء أدنى إلى التواتر منه إلى الإغارة والسلب ، أو لعله لا يرى لنفسه بتّ الحكم على الشاعر بالسرقة كما فعل القاضى الجرجانى نفسه .

الثانية : أنه لا يقول فى محدث بعد بشار : « ومما سبق إليه فأخذ منه » أذلك لأن الناقد لا يستطيع أن يستقصى ما أخذه من القدماء بعضهم من بعض لقلته وندرته ولا يستطيع أن يفعل ذلك فى المحدثين ؟ أم لأنه يرى أن من شأن المحدثين ألا يبدعوا وألا يخترعوا ؟(١) .

والحق أن هذا التساؤل يثير إشكالية التوفيق بين الأفكار التى تسربت من التيار الاعتزالى لابن قتيبة من ناحية والأفكار الأصولية التى يعتنقها أساساً من ناحية ثانية .

فالآثار الاعتزالية لديه تتجلى فى العدل بين القدماء والمحدثين والنظر بعين الاعتبار لحرية الإبداع دون قصره على السابق وحجبه عن اللاحق ، يقول : « ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين وأعطيت كلاً حظه ،

(١) تاريخ النقد عند العرب ص ١٧١ .

ووفرت عليه حقه ، فإنى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائلة ويضعه فى متخيره ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل فى زمانه أو أنه رأى قائله . ولم يقصر الله العلم والشعر على زمن دون زمن ولا خصَّ به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده فى كل دهر »(٢) .

فابن قتيبة لم ينتصف فى هذا النص لتقدم الزمن الذى يؤمن به أصولياً ممن تأخروا ، بل نظر بعين العدالة إلى حرية الإبداع وتطوره نظراً لاختلاف البيئات والأزمان . وموقفه هذا قائم على حرية العقلى الاعتزالى وعدالته ، وبه استحق أن يكون « مفكراً حراً » فى نظر أحمد أمين(٣) .

أما إيثاره لفظ « الأخذ » دون غيره من مصطلحات السرق فلأنه ممن كانوا يؤمنون بأن كل جديد لا يتسنى له الوجود إلا فى الانبثاق من القديم وأن تداخل العطاءات البشرية أمر مشروع لأن الكلام كالماء والهواء عطاء لا حدود له ولا يمكن الوقوف على السرق الحقيقى فيها « إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التى لا يحصرها عدد »(٤) ولا ضير على الخالف أن يأخذ من السالف بل هكذا يجب أن يكون الاتباع . ولهذا كان مسوغ استخدام « الأخذ » أوجه من السرق ، والغصب وغير ذلك .

---

(٢) الشعر والشعراء ص ١٠ ، ص ١١ .

(٣) راجع : النقد الأدبى ٢ /٤٧٥ .

ويأتى هذا الموقف فى مواجهة موقفه عن التقليد وتقديسه للتقدم الزمنى الذى يتسق ومنظومته الفكرية الأساسية « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكى عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير أو يرد على المياه العذاب الجوارى لأن المتقدمين وردوا الأواجن والطوامى ، أو يقطع منابت النرجس والآس والورد لأن المتقدمين جروا على منابت الشيح والحنوة والعرار » الشعر والشعراء ص ٢٢ . فإلحاحه على التقليد الذى يتجلى فى الاتباع لجوهر الحياة العربية الذى يمثله مصطلحات البداوة يبدو إشكالية إذا ما وضع بعيداً عن منظومته الفكرية .

(٤) المثل السائر ـــ (تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ـــ مصطفى البابى الحلبى ـــ ١٩٣٩) ٢ /٣٦٦ .

وتتسع دائرة الكلام فى « الأخذ » باحتدام الصراع حول القديم والحديث ، فيحصر الحاتمى أنواع السرقات ويعدد مصطلحاتها معلناً سبقه فى التصنيف وتوضيح الفروق . ولقد ذكر تسعة عشر نوعاً هى :

١ ـــ الانحال
٢ ـــ الانتحال
٣ ـــ الإغارة
٤ ـــ المعانى العقـم
٥ ـــ المواردة
٦ ـــ المرافدة
٧ ـــ الاجتلاب والاستلحاق
٨ ـــ الاصطراف
٩ ـــ الاهتدام
١٠ ـــ الاشتراك فى اللفظ
١١ ـــ إحسان الأخذ
١٢ ـــ تكافؤ المتبع والمبتدع
١٣ ـــ التقصير
١٤ ـــ نقل المعنى إلى غيره
١٥ ـــ تكافؤ السابق والسارق
١٦ ـــ من لطيف النظر إخفاء السرقة
١٧ ـــ كشف المعنى وإبرازه بزيادة
١٨ ـــ الالتقاط والتلفيق
١٩ ـــ نظم المنثور(٥)

وجملة هذه الأصناف تشقيق وتفريع يتسم بالتداخل هذا فضلاً عن إهمال النقاد لبعضهـا فيما بعد وترك لبعضها الآخر ، ثم تصير الحسبة عند ابن وكيع التنيسى فى عشرة أنواع حسنة هى :

١ ـــ استيفاء اللفظ الطويل فى الموجز القليل .
٢ ـــ نقل اللفظ الرذل إلى الرصيد الجزل .
٣ ـــ نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه .
٤ ـــ عكس ما يصير بالعكس ثناء بعد أن كان هجاءً .
٥ ـــ استخراج معنى من معنى (احتذى عليه وإن فارق ما قصد به إليه) .
٦ ـــ توليد معان مستحسنات فى ألفاظ مختلفات .

---

(٥) حلية المحاضرة ـــ مخطوطة برقم ٢٣٣٤ من ص ٨٠ إلى ص ٩٩ وراجع : مشكلة السرقات ص ١١٠ ـــ ص ١١١ ، وتاريخ النقد الأدبى عند العرب من ص ٢٥٨ إلى ص ٢٦٢ .

٧ ، ٨ ــ مساواة الآخذ من المأخوذ منه فى الكلام ، حتى لا يزيد نظام على نظام ، وإن كان الأول أحق به لأنه ابتدع والثانى اتبع .

٩ ــ مماثلة السارق المسروق منه فى كلامه ، بزيادة فى المعنى ما هو من تمامه .

١٠ــ رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظه ، من لفظ من أخذ عنه .

ثم يجعل لهذه الأنواع الحسنة أنواعاً قبيحة تضادها(٦) .

والملاحظ على هذه القسمة أن الإبداع الشعرى لدى الشاعر يصبح لدى الناقد صناعة واعية لا علاقة لها بعملية التأليف إلا عن طريق التعامل مع اللفظ منفرداً ، أو المعنى منعزلاً ، ولهذا علق ابن رشيق قائلاً : « وأما ابن وكيع فقد قدّم فى صدر كتابه على أبى الطيب المتنبى مقدمة لا يصح لأحد معها شعر إلا الصدر الأول إن سلم ذلك لهم ، وسماه « كتاب المنصْف » مثل ما سمى اللديغ سليماً ، وما أبعد الإنصاف منه »(٧) .

ومع ذلك فقد شغلته هو الآخر تلك القسمة التقليدية فـ « من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقاً ، فإن غيّر بعض اللفظ كان سالخاً ، فإن غيّر بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه »(٨) واستطرد فى تكرار تفريعاتهم وتقسيماتهم فيما يخص عملية الأخذ والتداخل ، فذكر الاصطراف ، والانتحال ، والإغارة ، والغصب ، والمرافدة ، والاهتدام ، والنظر والملاحظة والإلمام والاختلاس والموازنة والعكس والمواردة والالتقاط والتلفيق . ثم يعرّف كل نوع دالاً على مزيد من التشقيق والتقسيم .

فالاصطراف على نوعين أحدهما يسمى الاجتلاب ، والآخر هو الانتحال ، ثم يجعل الاجتلاب مرادفاً للاستلحاق وهكذا(٩) .

(٦) المنصف ورقه ٧ ب . نقلا عن تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٢٩٦ و ص ٢٩٧ .
(٧) العمدة ٢ /٢٨١ .
(٨) السابق ٢ /٢٨١ .
(٩) السابق ٢ /٢٨٠ إلى ص ٢٩٠ .

وعلى الرغم من اعتراف ابن الأثير — أيضاً — بكثرة الحديث واللجج والتقسيمات والتفريعات فى هذا الموضوع ، يعيد قسمتها إلى ثلاثة أقسام : النسخ ، والسلخ ، والمسخ(١٠) . أما النسخ فعلى ضربين :

الأول : وقوع الحافر على الحافر .

الثانى : وهو الذى يؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ .

وأما السلخُ : فينقسم إلى اثنى عشر ضرباً : (ولم يذكر غير أحد عشر ضرباً)) .

الأول : أن يؤخذ المعنى ويستخرج ما يشبهه ولا يكون هو إياه .

الثانى : أن يؤخذ المعنى مجرداً من اللفظ .

الثالث : وهو أخذ المعنى ويسير من اللفظ .

الرابع : أن يؤخذ المعنى فيعكس .

الخامس : أن يؤخذ بعض المعنى .

السادس : أن يؤخذ المعنى فيزاد معنى آخر .

السابع : أن يؤخذ المعنى ويسبك سبكاً موجزاً .

التاسع : أن يكون المعنى عاماً فيجعل خاصاً ، أو خاصاً فيجعل عاماً .

العاشر : وهو زيادة البيان مع المساواة فى المعنى .

الحادى عشر : وهو اتحاد الطريق واختلاف المقصد .

أما المسخ فهو نمطان :

١ — قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة .

٢ — قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة .

وختم هذا المبحث بقوله : « وهذه السرقات وهى ستة عشر نوعاً لا يكاد يخرج عنها شيء ، وإذا أنصف الناظر فى الذى أتيت به ها هنا علم أنى قد ذكرت ما لم يذكره غيرى »(١١) .

(١٠) المثل السائر — منشورات دار الرفاعى بالرياض ٣ /٢٧٣ إلى /٣٣٠ .

(١١) السابق ٣ /٣٣٤ .

ولكن ابن الأثير لم يكن بأفضل من سلفه فى اختيار التشعيب وتمحل التقسيم أسّاً لما يتوهم ويشتبه ، أو لما يكون هو إياه ، ويصح أن يكون تعليق ابن رشيق على صنيع ابن الأثير وغيره فى الإكثار من ألفاظ السرقة وأسمائها إذا « تدبرتها ليس لها محصول إذا حققت »(١٢) .

وأقل كدّاً للذهن مما سبق أن يحصر القاضى الجرجانى الموضوع فى ثلاثة أقسام :

المبتذل : ما كان من قبيل التعبيرات المسكوكة كتشبيه الأطلال بالكتاب والبرد ...

والمشترك : ما كان من قبيل اللغة ، فهى ملكية مشتركة بين الناس جميعاً ، فلولا أن يعاد الكلام لنفد ، وكذلك ما كان من قبيل المعانى العامة التى يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح والأعجم . فادعاء السرقة بهذا الصدد خطل والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع .

والمختص : الذى حازه الأول فأصبح من قنياته الخاصة ، وأحياه السابق إليه فاقتطعه ، فصار المعتدى مختلساً سارقاً والمشارك له محتذياً تابعاً والمختص هو الموضوع الحقيقى للسرقة وبه تجب المؤاخذة(١٣) .

وحصر عبد القاهر ــ أيضاً ــ ما تعب النقاد والبلاغيون ــ دون عبد العزيز الجرجانى ــ فى تشقيقه فى أربعة أشكال فى الاتفاق بين الشاعرين هى الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة . واتجه بالقضية وجهة أخرى(١٤) ، غير تلك التى لم تهتم إلا بالتعسف فى القسمة ، أو بالافتئات على الشعراء بالاتهام بالسرقة ، وشغلوا الحركة النقدية بما لا طائل تحته غير إظهار المقدرة الخاصة فى تحصيل الأشعار وحفظها وروايتها .

---

(١٢) العمدة ٢ / ٢٨٠ .
(١٣) راجع : الوساطة ص ٤١٧ .
(١٤) راجع : الأسرار ص ٢١١ .

ولكن هل صدر تعدد المصطلحات وتناقلها عن تطور فى المفهوم ؟ وإدراك لطرز الأداء ؟

قال ابن رشيق : « أتى الحاتمى فى « حلية المحاضرة » بألقاب محدثة إذا تدبرتها ليس لها محصول إذا حققت ، وكلها قريب من قريب ، وقد استعمل بعضها مكان بعض »(١٥) ، وذكر القاضى الجرجانى أن هذا الباب « يحتاج إلى أنعام الفكر ، وشدّة البحث ، وحسن النظر ، والتحرز من الإقدام قبل التبيين ، والحكم إلا بعد الثقة وقد يغمض حتى يخفى ، وقد يذهب منه الواضح الجلى على من لم يكن مرتاضا بالصناعة ومتدربا بالنقد »(١٦) . ويكون من دخل هذا الميدان من جهابذة الصناعة الشعرية ونقدها إذ ميّز « بين أصنافه وأقسامه » واستطاع أن يفصل بين « السرق والغصب وبين الإغارة والاختلاس » وبين « المشترك » و « المبتذل » و « المختص » .

وإذا كان السَّرَق فى الشعر كما يذكر عبد الكريم النهشلى هو « ما نقل معناه دون لفظه ، وأبعد فى أخذه ، على أن من الناس من بعد ذهنه إلا عن مثل بيت امرىء القيس وطرفه ، حين لم يختلفا إلا فى القافية ، فقال أحدهما « وتحمل » وقال الآخر « وتجلد » ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ والمعنى ، ويكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر ، وهو قليل ... والسرق أيضاً إنما هو فى البديع المخترع الذى يختص به الشاعر »(١٧) .

فالسرقة اغتصاب لحقوق الغير فى المعجم والعرف والقانون ولكن لنية الشاعر المتبع دخل فى توجيه أدائه نحو التعامل . مع مضمون السرق والحكم عليه . فإذا أعجب ببيت من الشعر وصرفه إلى نفسه سمى السرق « اصطرافاً » وإذا صرفه إليه على جهة المثل فهو اجتلاب واستلحاق كما فى قول النابغة الذبيانى :

---

(١٥) العمدة ٢ / ٢٨٠ .

(١٦) الوساطة ص ٢٠٨ .

(١٧) العمدة ٢ / ٢٨٠ ـــ ٢٨١ . وراجع مادة « سرق » فى : تاج العروس للزبيدى ط (١) المطبعة الخيرية (سرق) ولسان العرب (سرق) .

وصهباء لا تخفى القذى وهو دونها | تصفق فى راووقها حين تقطبُ
تمززتها والديك يدعو صباحة | إذا ما بنو نعش دنوا فتصوبوا

فاستلحق البيت الأخير فقال :

وإجانةٍ ريّا السرور كأنها | إذا غمست فيها الزجاجة كوكب
تمززتها والديك يدعو صباحه | إذا ما بنو نعش دنوا فتصوبوا

وكان أبو عمرو بن العلاء وغيره لا يرون ذلك عيباً(١٨) .

قال ابن رشيق « سمعت بعض المشايخ يقول : الاصطراف فى شعر الأموات كالإغارة على شعر الأحياء ، إنما هو أن يرى الشاعر نفسه أولى بذلك الكلام من قائله »(١٩) .

إذن فالسرق إذا كان غلبة وعنوة سمّى « غصبا » و « إغارة » وهو « اجتلاب » من جهة « الإعجاب » و « استلحاق » من جهة السلوك ، ولكن إذا كان السرق هبة سمى « المرافدة » ولست أدرى هل ثمة مفارق بين « المرافدة » و « الاصطراف » حين يسترفد الشاعر بعضاً من شعر غيره ليكون عنصراً مضمناً فى شعره ؟ إن هذا الصنيع لا يصح أن يسمى « سرقاً » إذا ما أحسن توظيفه فى النص اللاحق . وهل يغير فى نوعية الأسلوب أن يكون هذا اصطرافاً أو إغارة ؟ وما الفارق بين ما يحمله مضمون هذه المصطلحات ومضمون مصطلح « التضمين » ؟

« فالشاعر يستوهب البيت والبيتين والثلاثة وأكثر من ذلك ، إذا كانت شبيهة بطريقته ، ولا يعد ذلك عيباً ، لأنه يقدر على عمل مثلها ولا يجوز ذلك إلا للحاذق المبرز »(٢٠) . ثم إذا كان ابن الأثير قد شقق مادة « السرق » المتجانسة إلى « مسخ » و « فسخ » و « سلخ » وعنى « بالمسخ » قلب

---

(١٨) معجم البلاغة الغربية ص ٣٤٢ .
(١٩) العمدة ٢ /٢٨٥ .
(٢٠) السابق ٢ /٢٨٦ — ٢٨٧ .

الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة(٢١) . وبـ « النسخ » أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه ، وبـ « السلخ » أخذ بعض المعنى(٢٢) ، فهو لم يزد غير أن حاكى الواقع غير الفنى فى اجتلاب المصطلح ، فالنسخ مأخوذ من نسخ الكتاب ، والسلخ من سلخ الجلد الذى هو بعض جسم المسلوخ ، والمسخ من مسخ الآدميين قردة(٢٣) .

وقد قادهم هذا التشبيه العقلى للتقسيم واختلاط المصطلحات وتداخلها إلى تفريع آخر على هامش المتن الأساسى للقضية ، أقصد تقسيم السرقة إلى « محمودة » و « مذمومة » ومن « المحمودة » قول أبى تمام :

أثافٍ كالخدود يُطمن حزناً   وتؤدى مثلما انفصم السوار

مأخوذ من قول مرار الفقعسى :

أثّر الوقود على جوانبها   بخدودهن كأنه لطم

فالآمدى يرى أن أبا تمام « أورد المعنى فى مصراع وأتى بالمصراع الثانى بمعنى آخر يليق به فأجاد . إلا أن بيت المرار أشرح وأوضح معنى لقوله (أثر الوقود على جوانبها) فأبان المعنى الذى من أجله أشبه الخدُود الملطومة »(٢٤) . فمحك الحكم بالجودة عند الآمدى أن العنصر المضمن أصبح عنصراً أساسياً فى بناء أبى تمام الشعرى . وهذا فهم متقدم للاسترفاد ولم يبخل القاضى الجرجانى على مثل هذه الإجادة بالثناء قال : « ومتى جاءت السرقة هذا المجىء لم تُعدّ من المعايب ، ولم تُخص فى جملة المثالب ، وكان صاحبها بالتفضيل أحق ، وبالمدح والتزكية أولى »(٢٥) .

أما أبو هلال العسكرى فقد جعل من قبيح الأخذ « أن تعمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله ، أو أكثره أو تخرجه فى معرض مستهجن أو أن تأخذ المعنى

(٢١) المثل السائر ٣ /٢٦٥ .
(٢٢) السابق ٣ /٢٦٥ .
(٢٣) السابق ٣ /٢٦٥ .
(٢٤) الموازنة ١ /٦٨ .
(٢٥) الوساطة ص ١٨٨ .

فتفسده أو تعرضه فى معرض قبيح وكسوة مسترزلة »(٢٦) .

فالأخذ فى حد ذاته ليس مادة للحكم وإنما الإفساد الذى يخرج صاحبه من دائرة المبدعين هو مناط الحكم بالقبح لأنه يكون « كمن سرق جوهرة من طوق أو نطاق ثم صاغها فى مثل ما سرقها منه ، والأولى به أن كان نظم تلك الجوهرة فى عقد أوصاغها فى سوار أو خلخال ليكون أكتم لأمرها »(٢٧) .
فقصيدة المتنبى التى مطلعها :

(غيرى بأكثر هذا الناس ينخدع)

مصوغة على قصيدة لأبى تمام فى وزنها وقافيتها أولها :

(أى القلوب عليكم ليس ينصدع)

وأن بيت المتنبى :

لم يُسلم الكرُّ فى الأعقاب مهجته إن كان أسلمها الأصحاب والشيع

فيما يذكر ابن الأثير مأخوذ من بيت أبى تمام :

ما غاب عنكم من الإقدام أكرَمُه فى الرَّوْع إذ غابت الأنصار والشيع

وليس فى السرقات الشعرية أقبح من هذه السرقة ، فإنه لم يكتف الشاعر فيها بأن يسرق المعنى حين ينادى على نفسه بأنه قد سرقه »(٢٨) .

فانصراف الناقد إلى اجتلاب الشاهد تمثيلاً لتقسيم مفتعل (السلخ) من جهته صرفه عن تتبع البعد الشخصى للشاعر فى تكييف هذا المعنى . والمعنى لا ينظر إليه معزولاً عن اللفظ هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن اهتمام الناقد كان ببيت مفرد ، وهو ما أحوجه إلى اكتشاف علاقته بسائر أبيات القصيدة .
وعلى كل حال قارب النقاد العرب الوضع الإشكالى لقضية السرقات مقاربة عملية حين تناسوا تقسيماتهم ومصطلحاتهم واتجهوا إلى البنية الإبداعية كشفاً وتحليلاً كما هو واضح عند القاضى الجرجانى وعبد القاهر وابن الأثير .

(٢٦) الصناعتين ص ٢١٨ ــ ص ٢١٩ .
(٢٧) المثل السائر ٣ /٢٨٦ .
(٢٨) السابق ٣ /٢٨٦ .

القسم الثانى
المشروع

الفصل الأول
فى بناء الذاكرة الشعرية

فى بناء الذاكرة الشعرية

اهتم نقدنا القديم بتكوين الذاكرة لدى كل من المنشىء والناقد فابن طباطبا يرى أن على الشاعر أن « يديم النظر فى الأشعار ليلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر ، أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار ... وكما اغترف من وادٍ قد مدّته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغمض مستنبطه ، ويذهب فى ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسرى ، فإنه قال : « حفظنى أبى ألف خطبة ثم قال لى تناسها ، فتناسيتها ، فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلا سهل علىّ » فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه ، وتهذيباً لطبعه ، وتلقيحاً لذهنه ومادة لفصاحته ، وسبباً لبلاغته ولسنه وخطابته »(١) .

فالنص ــ فى مفهومه العام ــ يطرح علاقة الإبداع بمواده الأولية ، وبتعبير نقدى يعالج إشكالية القديم والحديث . وثمة عدة حقائق :

الأولى : أن الذاكرة وعاء يملأ بقيم التراث المتعددة ، فضلاً عن التجارب والمشاهدات المتنوعة ، والعبارات والصور ، وأن قيمتها تتحدد بداية بكثرة الحفظ ، وتتنوع بتنوع المحفوظ ، وحفظ الشعر والرسائل من أهم الموروثات للشاعر « حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها »(٢) « والتوسع فى علم اللغة والبراعة فى فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب والمعرفة بأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر والتصرف فى معانيه فى كل ما قالته العرب »(٣) من الأشياء التى اهتم بإبرازها نقادنا القدامى وذلك لأهمية وقوف الشاعر على التقاليد الأدبية التى « بغيرها لا يمكن أن يعد منهم أو يتصل بهم »(٤) .

(١) عيار الشعر ص ٢٣ ــ ٢٤ .
(٢) المقدمة ــ تحقيق على عبد الواحد وافى ص ١٢٩٦ .
(٣) عيار الشعر ص ٤ .
(٤) السرقات الأدبية ص ٥٠ .

والإيمان بضرورة تثقف الشاعر بالإطلاع على آثار السلف الأدبى منها بوجه خاص كان من الطبيعى أن يجعل هذه المعانى فى ذاكرة الشاعر « فيرددها فى شعره عن غير قصد حيناً ، أو يروقه بعضها فيصوغه صياغة جديدة »(٥) . فالذاكرة بهذا تكون مصدراً لعبقرية الشاعر المبدعة لأنها تمكنه — كما يقول ستيفن سبندر : « من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التى تسمى « الإلهام » باللحظات الماضية التى حملت إليه انطباعات مماثلة ، وهذا الوصل للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية يمكن الشاعر فى اللحظة من أن يخلق تأليفاً عبر الزمن ، قوامه أنغام إن هى إلا انطباعات متماثلة تلقاها الشاعر فى أوقات متباينة ووصل بينها فى تشبيه يحتويها جميعاً متعاصرة »(٦) .

الحقيقة الثانية : أن تنمية وعى الشاعر بالماضى لا يغفل إدراكه للحاضر ، فمعيشة الماضى معيشة كاملة أمر مستحيل ، وليس من الخير أن يتقنع بالماضى جملة بل من الواجب « أن يكون الشاعر شديد الوعى للتيار الرئيسى الجارى دون انقطاع فى موكب أبرز الشهرات الأدبية ، وعليه أن يدرك حقيقة بيّنة وهى أن الفن لا يترق أبداً ، ولكن مادته هى التى لا تظل أبداً على حالها »(٧) ، فثمة فارق — إذن — بين أن يحفظ المتنبى شعر أبى تمام حفظاً كاملاً ، ويتذكره دون غيره وبين أن يكون قد وعى تجربته وزمنه ، فتبرز ذاكرته ما يصلح أداة للتعبير عن شعرية اللحظة الحاضرة بالنسبة له ، وهذا هو ما ينطوى عليه وعى ابن رشيق القيروانى بضرورة تحليل المحفوظ « يمر الشعر بمسمعى الشاعر لغيره فيدور فى رأسه أو يأتى عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديماً »(٨) .

فالإبداع ليس تذكراً ، وإنما هو حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة فى ظل

(٥) أسس النقد عند العرب ص ٣٧٥ .
(٦) نقلا عن العبقرية فى الفن ص ٧٧ .
(٧) التراث والموهبة الفردية لإليوت — الشعر بين نقاد ثلاثة ص ٧٨ .
(٨) قراضة الذهب ص ٤٢ .

مناخ إنسانى جديد ، فالواقع أن الأشياء التى يلتقطها فكر الشاعر تبقى هناك معلقة « إلى أن تلتقى معاً جميع العناصر التى يمكن أن تتفاعل وتتحد لتكون مركباً شعرياً جديداً »(٩) .

الحقيقة الثالثة : أن الحساسية الخاصة تجاه التراث لا يمتلكها إلا الشاعر الموهوب الذى يميز ذاكرته الخيال النشط وهو ما يعمل باستمرار على تحليل المواد المخزونة وتركيبها على هيئة جديدة أو بتعبير ابن خلدون : « فإن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج ، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذى يبنى فيه أو المنوال الذى ينسج عليه ، فإن خرج عن القالب فى بنائه أو على المنوال فى نسجه كان فاسداً »(١٠) . فمعيشة الشاعر للماضى أو محاكاته للقالب المتقدم ، لا يعنى غير معيشة التاريخ برمته دون فصل لعناصره الفاعلة من غيرها ، وهو وإن لم يركز على نشاطه النوعى ، أعنى زمانيته ، أمات الماضى والحاضر معاً ، وباختصار فابتداع الآنى من الرصيد التاريخى للموروث هو أن يجعل القصيدة « كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن »(١١) .

---

(٩) الشعر بين نقاد ثلاثة ص ٨٢ .
(١٠) المقدمة ص ٢٤٢ .
(١١) عيار الشعر ص ٢٣ .

الفصل الثانى

التناص

بين المفهوم والمصطلح

التناص بين المفهوم والمصطلح

« النص » أو « التناص » فى اللغة يعنى البلوغ والاكتمال فى الغاية[1] :

فـ « النص » أو « التناص » فى الأصل اللاتينى للغات الأوروبية Text, Texte مشتق من Textus بمعنى النسيج Tissu المشتقة بدورها من Texere بمعنى نسج »[2] . فالاكتمال والاستواء مما يتضمنه النص اللاتينى الذى يعنى صراحة « النسج » وهو صناعة يضم فيها خيوط النسيج حتى يكتمل الشكل الذى يراد صنعه وإبداعه .

---

(١) قال الفيروز آبادى : « (نصّ) الحديث رَفَعَه وناقته استخرج أقصى ما عندها من السير والشيء حركه ومنه فلان يُنصُّ أنفه غضبًا وهو نصاص الأنف والمتاع جعل بعضه فوق بعض وفلانا استقصى مسألته عن الشيء والعروس أقعدها على المنصَّة بالكسر وهى ما تُرفَعُ عليه فانتصَّت والشيء أظهره والشّواء ينصُّ نصيصاً صوّت على النار ، والقدر غلت والمنصَّةُ بالفتح الجَمْلَةُ من نصّ المتاع ، والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر والترقيات والتعيين على شيء ما وسَيْرٌ نُصٌّ ونصيص جدُّ رفيع وإذا بلغ النساءُ نصَّ الحِقاق أو الحقائق ، فالعصبة أولى أى بلغن الغاية التى عقلن فيها أو قدرن فيها على الحقاق أو الحقائق ، فالعصَبَة أولى أى بلغن الغاية التى عقلن فيها أو قدرن فيها على الحقاق وهو الخصام ، أو حوق فيهن فقال كل من الأولياء أنا أحق أو استعارة حقاق الإبل أى انتهى صغرهن ونصيص القوم عددهم والنَّصَّة العصفورة بالضم الخصلة من الشّعر أو الشّعر الذى يقع على وجهها من مقدّم رأسها وحية نصناص أى كثيرة الحركة ونصص غريمه وناصّه استقصى عليه وناقشه وانتص انقبض وانتصب ارتفع ونصنصه حرّكه وقلقله والبعير أثبت ركبتيه فى الأرض وتحرك للنهوض » القاموس المحيط مادة (نصص) ٢ /٣١٩ — ٣٢٠ وفى حديث على رضى الله عنه « إذا بلغ النساء نص الحقاق » يعنى منتهى بلوغ العقل — المختار مادة (ن ص . ص) .

وفى اللسان لابن منظور « النص : رفعك الشيء نص الحديث ينصه نصاً رفعه . وكل ما قد أظهر فقد نص ، ووضع على المنصة ، أى على غاية الفضيحة والشهرة .

وقال الأزهرى :

« النص : أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها ومنه قيل : « نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حين تستخرج كل ما عنده وكذلك النص فى السير إنما هو أقصى ما تقدر عليه الدابة وانتص المشوء وانتصب إذا استوى واستقام » سواء كان ذلك فى العقل أو فى الأشياء ، وهذا المعنى لا يشير إلى اكتمال بناء الكلام وإن كان يتضمنه . وإذا ما قورن بالأصل اللاتينى اتضح الفارق .

(٢) مجلة الفكر العربى المعاصر ، العددان ٥٤ /٥٥ ١٩٨٨ ص ٤٠ .

ولكن ... هل ثمة علاقة بين ما يتضمنه المصطلح اللاتينى ومادة « نسج » فى المعجم العربى ؟

ففى مادة « نسج » « نسج الثوب ينسِجُه وينسُجُه فهو نسّاج وصنعته النساجة والموضع منسج ومنسِج والكلام لخَّصَهُ وزوّره وكنبر أداة يُمَدُّ عليها الثوب ليُنسج ومن الفرس أسفل من حاركه وهو نسيج وحدِه لا نظير له فى العلم وغيره وذلك لأن الثوب إذا كان رفيعاً لم ينسج على منواله غيرُه وناقة نسوج لا يضطرب عليها الحملُ أو التى تُقدّمه إلى كاهلها لشدة سيرها ونسج الريح الرَّبعَ أى يتعاوره ريحان طُولاً وعَرْضا والنسّاج الزرّاد والكذّاب والنُسُج بضمتين السَجَاداتُ »(٣) .

فالنص العربى لمادة (ن ــ س ــ ج) يشير صراحة إلى تجويد صناعة الكلام بشكل فريد يقال له نسيج وحده أى لا نظير له ، كما يرتبط بالتخيل الذى هو فى بعض قطاعات النقد الإسلامية معروف بالكذب ، يقول عبد القاهر : « وأما القسم التخييلى : فهو الذى لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبته ثابت »(٤) وفى هذا القسم يتجلى الجمال فى إبداع الشعر « فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلاً شبيهاً بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتروق وتونق ، وتدخل النفس من مشاهديها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، ولا يخفى شأنه »(٥) فالربط بين نسج الثوب ، ونسج النبات ، ونسج الشعر ، يرتكز على روح الإبداع والتفرد التى ينتج عنها أثر جديد تتجلى فيه روعة الفن وكمال الصناعة سواء كان ذلك ما تضمنته مادة (ن . ص . ص) ضمنياً أو (ن ــ س ــ ج) بالدلالة المباشرة ، ولقد وعى ذلك نقادنا القدامى من

(٣) القاموس المحيط (ن ــ س ــ ج) ١ /٢٠٩ .
(٤) الأسرار ص ١٤٠ .
(٥) السابق ص ٢٠٦ .

خلال استخدامهم المادة (نسج) ومشتقاتها أو مرادفاتها كالتصوير والتفويف والتطريز والتوشيح وما إلى ذلك .

قال الجاحظ : « وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »(٦) فالصناعة والنسج والتصوير مسميات مادية يتضمن جميعها عملية الإبداع الكلامى باعتبارها محاكيات تتغيا كالها فى صور الشعر لما يربط بينها جميعاً من وشائج وتداخل . يقول عبد القاهر : « واعلم أن قولنا الصورة » إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بين إنسان من إنسان ، وفرس من فرس ، بخصوصية تكون فى صورة هذا ولا تكون فى صورة ذاك . وكذلك كان الأمر فى المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى فى أحد البيتين وبينه فى الآخر بينونة فى عقولنا وفرقا عبرنا من ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى فى هذا صورة غير صورته فى ذلك . وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور فى كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ : « إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير »(٧) .

إذن كانت مسألة قياس المعنوى على الحسى ومحاكاته أسلوباً حاذته صناعة الكلام ، والتعويل كان فى ذلك على درجة الحذق فى هذه الصناعة ، والجودة فى التصوير ، يرى ابن طباطبا أن الشاعر الذى يتميز بهذه الخاصية : « كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف ، ويسدّيه ، وينيره ، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه وكالنقاش الرقيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشيع كل صيغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان »(٨) . وعلة الجمع بين النسج والتصوير وتأليف الشعر إنما تكمن فى أن كلا منهما يولد من خلال التطور بتغير يلحق الأطوار « فكما لا تكون الفضة أو الذهب

---

(٦) الحيوان ١ /١٣١ .
(٧) الدلائل ص ٣٦٨ ، ص ٣٦٩ .
(٨) عيار الشعر ص ١٩ .

خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسهما ولكن بما يحدث فيهما من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التى هى أسماء وأفعال وحروف شعراً من غير أن يحدث فيها النظم »(٩) .

فمحدد الشعر هو صياغته وتركيبه أو نظمه وعلاقاته التى يعمل بمقتضاها « التناص » حتى يصير إلى « خطاب » أو « نص »(١٠) « يكون كالسبيكة المفرغة والوشى المنمنم والعقد المنظوم واللباس الرائق فتسابق معانيه ألفاظه . وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه وتكون قواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها ، فيكون ما قبلها مسوقاً إليها ولا تكون مسوقة إليه »(١١) . وعلى هذه الهيئة التى صار إليها « التناص » فى النقد العربى يكون تنامى الأدوات قد بلغ غايته واتضح اتساقه فى كمال العقل ولزوم العدل وإيثار الحسن و « إن أحكم المصنوعات وأتقن المركبات وأحسن المؤلفات ما كان تأليف أجزائه وهيئة تركيبه على النسبة الأفضل »(١٢) .

---

(٩) الدلائل ص ٣٧٣ .

(١٠) الخطاب مصطلح ألسنى حديث يعنى فى الفرنسية (Discours) وفى الانجليزية (Discćourse) وهو يطلق على جنس الكلام الذى يتم به التخاطب أو التعبير ، إذن يطلق « الخطاب » على بناء الكلام أو اللغة المكتمل فهو يرادف « النص » فى حين أن « التناص » يرتبط بحالة مخاض النص أى تشكله وتخلقه قبل أن يصير وليداً مستوى الخلقة . ومصطلح « التناص » أولى فى الاستخدام لما نحن بصدده هاهنا من « الخطاب » و « النسج » لسببين :
أولهما : أن « الخطاب » أو « النسج » يعنى جميع العناصر الداخلة فى شكل الإبداع ومعناه ، فى حين أن « التناص » يعنى به هاهنا ، العناصر التراثية أو المعاصرة الداخلة فى التجربة الإبداعية .
ثانيهما : أن إفرازات الدراسات الغربية فيما يخص « التناص » هى التى ستضىء نصوص التراث مما يوضح قراءتها فى ظل رؤيا أحدث تطورها وتنميها .
« فالتناص » لا يعمل فقط ، كأدوات صيغية مدمجة فى جداول معرفية فعلى غرار « بنية » (Structure) و « بنائى » (Structural) و « بنيوية » (Structuralisme) فإن تناص هى اليوم بمثابة أداة مفهومية بقدر ما هى علامة رواق ابستمولوجى يشير إلى موقف وإلى حقل مرجعى .
مارك انجينو ـــ مفهوم التناص فى الخطاب النقدى الجديد ـــ ضمن كتاب « أصول الخطاب النقدى الجديد » ص ١٠١ .

(١١) عيار الشعر ص ١٨ .

(١٢) رسائل إخوان الصفا ـــ ١ /٢١٧ وما بعدها .

ولقد كان مفهوم « التناص » كمسلمة يعنى « أن الكلمة لا تكون وحدها أبداً » مرتبطاً بدى سوسير ، ودخل باعتباره أداة تجريبية فى أعمال باختين ، لكنه أصبح مصطلحاً واضحاً ذا شهرة معرفية لدى جوليا كرستيفا(١٣) . فباختين كان يرى أن كل ظاهرة أسلوبية « تنبثق من نص ما هى قضية وجود وحضور فى كل أسلوب جديد تنشأ داخلياً كجدلية تفويضية للنص الآخر ، أو أنها معارضة أسلوبية مخيفة للأسلوب الآخر »(١٤) .

فالكلمة عندما تأتى من جهة ما وتدخل السياق تحفظ كإشارة محايدة ، إنما تحمل معها رصيدها السابق فضلاً عن مكتسباتها اللاحقة فى السياق الجديد ، ولعل هذا هو ما عبر عنه « ماريو » بقوله : « إن العمل الفنى لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان ، وإنما من أعمال أخرى ، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التى تعتمد فى الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة ، لكنها تحمل فى طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر ، مهما كانت التحولات التى تجرى عليها »(١٥) فالإشارات فى النص دائماً تشير إلى إشارات أخرى جعلها الفنان عن طريق الذاكرة الخاصة التى تكونت لديه من نصوص الآخرين الذين احتكوا بموضوع التجربة احتكاكاً مباشراً ، وبذا يكون « التناص » كما هو عند كرستيفا . « هو ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص

---

(١٣) يقول « جريماس » فى كتابه المشترك عن (السيميوطيقا) : « كان الباحث السيميولوجى الروسى « باختين » أول من استعمل مفهوم التناص ، فأثار اهتمام الباحثين فى الغرب بحيوية الإجراءات التى تقوم عليها المفارقة التى تتضمنه والتى يمكن أن تمثل تحولا منهجياً فى نظرية التأثيرات ، لكن عدم الدقة فى تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك فى فهمه وتطبيقه .

A.J. Greimas. J. Court's : Semistica, Trad, Madrid 1982, Pag 227, 228.

نقلا عن د . صلاح فضل ـــ طرز التوشيح بين الانحراف والتناص ـــ قراءة جديدة لتراثنا النقدى ـــ طبع النادى الأدبى جده ـــ المجلد الآخر ص ٩٣٨ .

ويذكر مارك أنجينو أن « كرستيفا » قد أبدت وفاء عظيما لباختين (١٩٢٨) فى عدة أبحاث لها كتبت بين ١٩٦٦ ـــ ١٩٦٧ ، وصدرت فى مجلتى (تيل كيل) و (كريتك) وأعيد نشرها فى كتابيها(سيميوتيك) و (نص الرواية) . راجع : أصول الخطاب النقدى ص ١٠٣ .

(١٤) نقلاً عن الخطيئة والتكفير ص ٣٢٢ وهو منقول عن :

Todorov, Introduction Poetics, 24.

(١٥) طرز التوشيح ـــ كتاب النادى الأدبى بجده ص ٩٣٨ .

أخرى »(١٦) وكل نص ـــ طبقاً لهذا التصور ـــ سيكون ذاتاً موحدة مستقلة ، لكنه قائم على سلسلة من العلاقات بالنصوص الأخرى سواء تم ذلك بالحوار ، أو بالتعدد ، أو بالتداخل أو الامتصاص .

ومفهوم « التناص » ليس استاتيكياً ، إنما يتنوع بتنوع المداخل ، فالبعض يتعامل معه « فى إطار الشعرية التكوينية » وعند البعض الآخر « ضمن جماليات التلقى » كما يتجه المفهوم للاقتران « بمفهوم الحقل » بوصفه معارضة سجالية « لمفهوم البنية » التى تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة . غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية المتماسكة(١٧) . فهو أداة صيغية مخصبة إذا ما استثمر توظيفها لإنجاز الجديد من القديم وبيان دور المصادر والتأثيرات الأدبية وغير الأدبية .

لذا فإن المفهوم الذى يتناسب ـــ مع بعض التعديل والتطوير ـــ وموضوعنا ينصب على أن التناص يحرز دوراً على صعيد الدلالة الشعرية وهو ما يجسده قول جوليا كريستيفا : « إن الدلالة الشعرية تميل إلى معانى القول المختلفة ومن حسن الحظ أنا يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددة فى نفس الخطاب الشعرى وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصىّ متعدد الأبعاد ، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعرى المتعين (التناص) وبهذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة ، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين ، وكل منها ينفى الآخر ـــ ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح « دى سوسير » فى الاستبدال خاصية جوهرية فى توظيف اللغة الشعرية التى نفسها من ناحية أخرى كمجال لمعنى مركزى ... فإنتاج النص الشعرى يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفى نصوص أخرى »(١٨) .

---

(١٦) أصول الخطاب النقدى ص ١٠٣ .

(١٧) يتجه مفهوم التناص للاقتران بمفهوم الحقل Champ بالمعنى الذى نجده عند بورديو ومدرسته أى بوصفه معارضه سجالية لمفهوم البنية حيث تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة ووقائع الانقطاع والهامش والتناقض والتمايز ـــ السابق ص ١٣ .

(١٨) Kristera, Julia, Semiotica, Tred. Medrid 1981, Pag 66.

د . صلاح فضل ـــ طرز التوشيح ـــ قراءة جديدة لتراثنا النقدى ص ٩٣٩ .

فنص جوليا ينطلق من مصادرة أساسية ترى أن كل نص هو عبارة عن مجموعة من العناصر المتداخلة فى الأساس فضلاً عن الواقع الذى كان بالنسبة له مثيراً مبدئياً . وأن العناصر جميعها ، الموروث منها والحديث يخضع لقوانين التماثل والتفاعل والتضاد « بمعنى أن جدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعرى الذى يمتد من أقدم نص فى اللغة التى تنتمى إليها حتى أحدث نص فيها ، هى الجدلية الأساسية فى العمل الشعرى وهى التى تعطيه خصوصية وتبلور هويته المتمايزة . وإن تعامل النص الأدبى مع بقية المجالات المعرفية الأخرى ما يلبث بسبب الطبيعة اللغوية للنص الأدبى — أن يمر عبر المرشح التناصى حتى يمكنه التحول إلى عنصر فاعل ومشارك فى النص الشعرى »(١٩) .

وبعد :

فأرجو أن يكون مفهوم المصطلح « التناص » قد وضح فى عرضنا لموقعه فى المتاح لنا من الفكر الألسنى الحديث . ولكن هل الحداثة فى التصور واستخدام التقنية يعدان عيباً منهجياً بصدد تناول النتاج الفكرى القديم ؟

قد يكون الإيجاب هو الطرح الأسهل إذا ما تصورنا المفهوم الألسنى الحديث من قبيل « الإسقاط » ، ولكنه مع الصبر فى فك التسليم الأبدى بالمسلمات فى إعادة قراءة نصوص التراث يتضح أن فكرنا النقدى والبلاغى القديم قد وعى — فى جانب منه — وجود تلك الظاهرة الابداعية وأدرك خاصياتها الأساسية ، وإن تعجل فى الحكم على طبيعتها من خلال المنظور الدينى والسياسى .

ذكر أبو هلال أنه « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممن تقدمهم ، والصب على قوالب من سبقهم »(٢٠) ويرى ابن رشيق أن

(١٩) الشعر والتحدى — إشكالية المنهج — الفكر العربى المعاصر ، العدد ٣٨ ، ١٩٨٦ ص ٧٧ .

(٢٠) الصناعتين ص ٢١٧

تداخل البنية الشعرية مطّرد جداً « ولا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعى السلامة منه »(٢١) . وهو باب ــ كما ذكر الآمدى « ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر »(٢٢) وهو ما عبر عنه الحريرى بلغته الأدبية « واستراق الشعراء عند الشعراء أفظع من سرقة البيضاء والصفراء ، وغيرتهم على بنات الأفكار على البنات الأبكار »(٢٣) ولهذا تسنى للقاضى الجرجانى أن يحكم على هذا النوع من الأخذ زمانياً وخلقياً « السرقة داء قديم وعيب عتيق »(٢٤) .

فاعترافهم بوجود الظاهرة بيّن ، أما حكمهم عليها فهو مندرج ضمن سائر منظومة الفكر الإسلامى الغالب وإن كنا نلمح تحرراً نسبياً فى الاقتراب من فهم الظاهرة فى إطارها الإبداعى عند الجاحظ يقول : « لا يعلم فى الأرض شاعر تقدم فى تشبيه مصيب تام ، وفى معنى غريب عجيب ، أو فى معنى شريف كريم ، أو فى بديع مخترع إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يَعْدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره ، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكاً فيه ، كالمعنى الذى تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه ، أو لعله أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط ، وقال : إنه خطر على بالى من غير سماع كما خطر على بال الأول »(٢٥) فالصورة الذهنية ــ كما يطرح نص الجاحظ ــ أرضيتها الصورة الذهنية السابقة ، والمحك فى الحكم على اقترانهما يرجع إلى محور الزمن الذى يعمل على التكثيف والتنظيم والترك والأخذ . وأيا كانت طريقة التكييف فإن ابتعاد الصورة المولودة عن الصورة الأم فى عناصر الشبه لا ينفى ارتداد الجديد فى التماس أصل النسبة إلى الماضى

---

(٢١) العمدة ٢ /٢١٥

(٢٢) الموازنة ١ /٢٧٣

(٢٣) السرقات الأدبية ص ٢١٤

(٢٤) الوساطة ص ٢١٤

(٢٥) الحيوان ٢ /٣١١

الأكيد . ولعل ما فى نص ابن رشيق التالى يقرب هذا المفهوم التراثى فى عملية توالد الصور وتناسلها يقول : « ولما كثر هذه الكثرة وتصرف الناس فيه هذا التصرف لم يسمّ آخذه سارقاً ، لأن المعنى يكون قليلاً فينحصر ويدعى صاحبه مبتدعاً ، فإذا شاع وتداولته الألسن بعضها من بعض تساوى فيه الشعراء إلا المجيد ، فإنه له فضله ، أو المقصر ، فإن عليك درك تقصيره ، إلا أن يزيد فيه شاعر زيادة بارعة مستحسنة يستوجبه بها ويستحقه على مبتدعه ومخترعه »(٢٦) ، ولهذا جعلوا السرق فى البديع الذى ليس للناس فيه اشتـراك لاتصاف البديع بالندرة والخروج عن العادة ولهذا الأمر قرن عبدالعزيزالجرجانى بين الطبع والرواية والذكاء لكى تتكون الملكة التأليفية تكونا فرديا « فمن اجتمعت له هذه الخصال ، فهو المحسن المبرز وبقدر نصيبه منها تكون مزيتة من الإحسان »(٢٧) .

وربما نال مصطلح « السرق » ومرادفاته الوجاهة الشائعة لدى نقادنا وبلاغيينا لأن « أكثر الشعراء ليس يدرون كيف يجب أن يوضع الشعر ، ويبدأ النسج »(٢٨) . وهنا تبرز القيمة التى طرحها بشر بن المعتمر فى ضرورة اقتناص الوقت المناسب لعملية التأليف ، وفكرة ابن طباطبا المبكرة عن ضرورة تمخيض المعنى والتريث فى صياغة التجربة حتى يكتمل التأمل لدى الشاعر . فحق الشاعر ـــ كما يقول الصاحب بن عباد ـــ : « أن يتأمل الغرض الذى قصده ، والمعنى الذى اعتمده ، وينظر فى أى الأوزان يكون أحسن استمراراً ، ومع أى القوافى يُحصَّل أحمد اطراداً ، فيركب مركباً لا يخشى انقطاعه به والتياثه (الاختلاط) عليه »(٢٩) . وبهذا يكون الصائغ قد أبرز ما صاغه « فى غير الهيئة التى عهد عليها »(٣٠) . وهذا التصور لا يتم إلا من خلال الإدراك المتقدم لفهم الأسس التى تقوم عليها عملية التناص ، فى مقاربتهم لمفهوم « الخيال

(٢٦) قراضة الذهب ص ١٤ .
(٢٧) الوساطة ص ١٥ .
(٢٨) الكشف عن مساوىء المتنبى ص ٢٤٩ من الإبانة .
(٢٩) السابق ص ٢٤٩ .
(٣٠) عيار الشعر ص ٩٣ .

الثانوى » لدى كولردج ، من خلال طرحهم لمجموعة من التصورات منها :

١ ــ خفة الحيلة فى الأخذ .

٢ ــ التلبس بالمعانى المستعارة .

٣ ــ الاستفادة بشتى ضروب المعرفة ومنها المنثور عن طريق حلّه وإعادة تركيبه ليكون عنصراً فعّالاً ضمن سائر عناصر الأداء (النسج) .

فـ « النص » أو « النسج » أو « الصورة » فى التصور العربى القديم هو بؤرة عميقة تتجمع فيها عناصر التاريخ الماضى تم ذلك بوعى من الشاعر أو بدونه . غير أن طريقة تكثيف هذا الماضى واحتوائه هى التى أهمت السلف درءاً للكسل فى التأليف وحكماً على التسيب الأخلاق . لكنهم لم يغفلوا ضرورة الإبداع ولهذا كثر حديث البلاغيين عما يسمى « بسلامة الابتداع من الاتباع » و « حسن الاتباع » . كما كانت كثرة المصطلحات التى تعالج عملية « التناص » تنطوى على وعى بما يتطلبه « الإبداع » من الشاعر تنزيهاً له عن الوقوع فى التكرار الذى يعلن عن موت الحاضر كلية فى إعادة الماضى بكليته ، واهتموا أيضاً « بالتوليد » الذى يجمع بين الماضى والحاضر فى رؤية خاصة .

ومن ثم تصبح الإجابة عن السؤال السالف بالنفى مسوغاً منهجياً لتبنى مصطلح « التناص » بمفهومه الحديث أداة نقدية صالحة لإعادة قراءة ظاهرة السرقات الشعرية فى تراثنا العربى .

الفصل الثالث
فلسفة التناص
بين الأثر والنص

فلسفة التناص بين الأثر والنص

يقول الشهرستانى : « ان الذى حصل من الخيال غيرٌ ، والذى حصل فى النفس غيرٌ ، وأن الذى حصل فى العقل غيرٌ . ومن أمكنه التمييز بين هذه الاعتبارات سهُل عليه تقدير النطق النفسانى ، والقول بأن ذلك المعنى جنس ونوع من المعانى له حقيقة لا تختلف . والذى فى الخيال واللسان ليس جنساً ونوعاً حقيقياً ثابتاً بل يختلف ذلك بحسب الاصطلاح والمواضعة ، وعلى إمكان التعبير من حال إلى حال ومن شخص إلى شخص ومكان إلى مكان . وذلك ليس كلاما حقيقياً ولا نوعاً متنوعاً ، ويتبعه الذى فى الخيال من الصور والأشكال عن الحروف والكلمات التى فى السمع وعن المبصرات والمدركات التى فى البصر ، لكنّ المعانى التى فى النفس حقائق موجودة تتردد فيها النفس بنطقها الذاتى وتمييزها العقلى »(١) .

هذا النص يفرق بين ثلاث حالات ، أو ثلاث مراحل يمر بها المعنى النفسانى حتى يكتمل نطقاً ذا بعد ذاتى يختلف من « حال إلى حال » ومن « شخص إلى شخص » ومن « مكان إلى مكان » . فوجود الحقائق إحدى هذه الحالات التى « تتردد فيها النفس بنطقها الذاتى » وإدراك هذا الوجود هو خاصة العقل وتمييزه وهو حالة أخرى ، ويتبع ذلك ما يتكون من صور وكلمات وخبرات يلتقطها الخيال وتلك حالة ثالثة .

والفارق بين المعنى الوجودى وإدراكه بالعقل الفردى وتشكله ملفوظاً مخيّلاً هو سمة النشاط الذى تتميز به الذات المبدعة وهى بصدد إنشاء « النص الأدبى » الذى يرتكز على الأضلاع الثلاثة الماضية .

فالضلع الأول : هو الأنا بما تنطوى عليه من رغبات وأوهام وحيازة فكرية وثقافية ، وينعكس الازدواج بين لغة « الأنا » و « الغير » على النص الذى

---

(١) نهاية الإقدام فى علم الكلام ص ٣٣٦ .

يظل مشدوداً إلى النواميس والتعبيرات المسكوكة ، قدر جنوحه إلى الانعتاق من أسر الغير للتعبير عن الذاتية .

أما الضلع الثانى : فهو انتماء المبدع إلى المجموعة إذ فى النسيج النصى خيوط تشدنا إلى خلفية الذات ولا يمكن تفسيرها بالذات أو « الأنا » أو الاقتصار على وصف قوانين اللعبة الفنية ، فإذا المجتمع بمختلف رموزه ومؤسساته قابع فى النص .

أما الضلع الثالث : فهو الوجود الذى يتحول بيد المبدع من سكون إلى حركة عبر الكلام ، ليصبح النص وجوداً ناطقاً بما فيه من تجسيم حضوره فى اللغة وبها ، أى يصبح يوما خصه أو بؤرة عميقة تعود إليها جميع الحقائق المشكلة له(٢) .

فالنص بعد تشكله يمتلك حرية هائلة فى كل من الدال والمدلول . وإذا كان شاخصاً فى الوجود ، فإن المدلول الشعرى لا يتجلى حقيقة إلا فى ضوء الغياب .

فالنص ــ كما تصرّح جوليا كرستيفا فى حديث لها « يؤكد على قيمته فى كثافته وليس فى الوظيفة التى يؤديها إلى ... إنما النص بكثافته وتفاوت علاماته والنواميس المرنة الصارمة التى تتحكم بنسيجها الداخلى وما يعتلج فيه من شرايين وأنسجة ومستويات »(٣) . والنص ــ على هذه الشاكلة ــ تحدٍّ للزمن مع حالة « ما قبل النص » حيث يشخص الأثر سواء كان موضوعات أدبية أو عالماً خارج الأدب ، فجميعها أنسقة تنطوى على قيم ووجهات نظر فى الكون والحياة « هذه المعايير هى تصورات عن الواقع ، تعين الكائنات الإنسانية على تعقل هيولى تجربتها . ويختار النص « مخزوناً » من هذه المعايير معلقاً الحكم بسلامتها داخل عالمه الأدبى »(٤) .

(٢) وجود النص الأدبى « نص الوجود » مجلة الفكر العربى العددان ٥٤ ، ٥٥ ، ١٩٨٨ ص ٢٦ ومابعدها .

(٣) النقد البنيوى الحديث ص ٣٤٨ .

(٤) النظرية الأدبية المعاصرة ص ١٨٩ ــ ١٩٠ .

إذن ثمة فرق بين « الأثر » باعتباره يشغل حيزاً فى المكان والزمان و « النص » باعتباره وجوداً رمزياً متشكلاً فى لغة يحمل رؤيا المبدع وواقعه النفسى أو بتعبير بارت « الأثر تتناوله اليد ، أما النص فتتناوله اللغة ، فلا وجود إلا فى خطاب أو لنقل إنه نص بما هو يعرف ذلك) . ليس النص تجزئة للأثر ، بل إن الأثر هو الذيل الوهمى للنص ، أو بعبارة أخرى : إن النص لا يعرف نفسه إلا داخل عمل وانتاج »(٥) .

وإذا كان النص يتحدد ذاتياً مع الدليل Signs فإن الأثر « ينحصر فى مدلول ـــ يمكن أن ننسب لهذا المدلول نوعين من الدلالة : فإما أن نعتبره ظاهراً وحينئذ يكون الأثر موضوعاً لعلم يهتم بالمعنى الحرفى أى لفقه اللغة أو تعتبره مضمراً خفياً وحينئذ ينبغى التنقيب عنه ويصبح الأثر موضوع تأويل . ومجمل القول فإن الأثر يعمل كدليل عام ، ومن الطبيعى أن يمثل صنفاً من أصناف المؤسسات داخل حضارة الدليل والعلامة . أما النص فإنه يكرس على العكس من ذلك التراجع اللانهائى للمدلول . النص تعددى ، مجاله هو مجال الدال ، ولا ينبغى تصور الدال على أنه « الجزء الأول من المعنى » وحامله المادى وإنما هو الذى يأتى بعد حين »(٦) . فالنص لا يولد من عدم ، كما أنه ليس صورة تكرارية لصورة سابقة « إنما هو خبرة النوع الإنسانى المرتبطة بشروطها التاريخية »(٧) . فالتغير والتطور سمتان ملازمتان لتعاقب الفكر الإنسانى ، والتراث بعد هام فى مكونات هذا الفكر ، لكن التعامل مع هذا التراث يستلزم وعياً حقيقياً به من خلال الاتصال بما يشكل وعاء مستوعباً للهموم المعاصرة للمبدع من ناحية والانفصال عنه لمعايشة الواقع الفعلى من ناحية أخرى « فالوعى بالتراث دوعى وعى بالدور التاريخى من شأنه أن ينتهى بهذا التراث إلى الجمود حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار حيويته

(٥) رولان بارت "Del, oeuvreau + exte" in - A. Barthes.
Le bruissement de la langue paris, Senil 1984.
الفكر العربى المعاصر عدد ٣٨ ص ١١٣ .
(٦) السابق ص ١١٤ .
(٧) قراءة التراث النقدى ـــ ضمن أبحاث قراءة جديدة لتراثنا النقدى ص ١١٨ .

والوعى بالدور التاريخى دون وعى بالتراث يمثل قطيعة ابستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية »(٨) .

ولهذا اهتمت جمالية الاستقبال فى الألسنية الحديثة(٩) بدور القارىء النشط الذى يحيا فى جدل فعّال مع التراث لتبادل التجارب من خلال عملية الأسئلة والأجوبة لتتميم « ما لم يقولوا فيه قولاً تاماً ، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان »(١٠) . بهذا يتحول المبدع الثانى منتجاً ثانياً للنص الأول وبإعادة إنتاجه يصبح نصاً جديداً لا ينتمى إلى الشفرة الأولى إلا باعتبارها المادة الأولية الناجزة . وهكذا تتم تجارب النوع الإنسانى وتكتمل من خلال ما يسمى « بالتناص » .

---

(٨) توظيف التراث فى المسرح ــ فصول ــ المجلد الأول ــ العدد الأول ١٩٨٠ ص ١٦٧ .

(٩) تتقاسم جمالية الاستقبال مع نظريات البنيوية ــ المركزية ، التى طورها النقد الأدبى الفرنسى لما بعد ١٩٦٨ ، مفهوم العمل المفتوح "Opereaperta" بتعبير أمبيرتو أيكو Unberto Eco ، ورفض مركزية اللوغوس وإعادة ــ إدماج الفاعل ــ وإعادة تقييم النص الأدبى ، عبر وظيفة التحول الاجتماعى . إلا أن النظريات الأدبية الألمانية تتميز عن النظريات الفرنسية للكتابة ، التى يظهر توليدها لمكونات المعنى من الناحية المتأملة والتى هى الكتابة بالنسبة لها ، بينما يفسر الألمان المكونات المستمرة للمعنى عبر التبادل (أو التفاعل) بين نشاطى الإنتاج والاستقبال الأدبى . فالخطوة المنهجية الأولى ، التى تقود التمييز الفرنسى بدوره من العمل إلى النص ، لا تتبع بخطوة ثانية تقودنا من الفاعل الذى يكتب إلى الفاعل الذى يقرأ ويحكم ، بمجرد ما يتعلق الأمر بفهم الأدب كقضية تواصلية وإبداعية للمقاييس الاجتماعية ؟ فعلى التواصل الأدبى أن يدرك كحقل متداخل ، إذ لا يتوصل إلى وظيفته الاجتماعية ما دمنا نتجاهل العلاقة الحوارية بين النص ومستقبلية ، والمستقبلين فيما بينهم وما دمنا نختزل التجربة الجمالية المتداخلة لـ « لذة النص » المونولوجية التى يجدها القارىء بتعبير بارت فى « جنة كلمات غارقة فى العزلة » .
جمالية الاتصال والتلقى الأدبى ــ مجلة الفكر العربى المعاصر عدد ٣٨ ص ١٠٩ .
ويرى بارت نفسه : أن النص يحيل إلى اللغة وهو مثلها يخضع لبنية ، لكنها بنية لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق .
راجع : من النص إلى الأثر الأدبى ــ الفكر العربى المعاصر ، العدد ٣٨ ص ١١٤ .

(١٠) رسائل الكندى ــ تحقيق أبو ريده ١ /١٠٣ وقراءة جديدة لتراثنا النقدى ــ مقال د . جابر عصفور ص ١١٨ .

الفصل الرابع

التنـــاص

بين السطحية والعمق

التناص بين السطحية والعمق

قال القاضى الجرجانى : « الشاعر يستعين بخاطر الآخر ، ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً كالتوارد ... وإن تجاوز ذلك قليلاً فى الغموض لم يكن فيه اختلاف الألفاظ . ثم تسبب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب ، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض فى حال والتصريح فى أخرى ، والاحتجاج والتعليل ، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور مالا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله »(١) .

فالنص السابق يطرح ــ فيما نحن بصدده ــ مفهومين لطبيعة « التناص » أحدهما « ظاهر » وثانيهما « غير ظاهر » .

١ ــ و « الظاهر » أو « السطحى » فاضح أو بتعبير ابن رشيق « لا يخفى على الجاهل المغفل »(٢) . لأنه اقتفاء للأثر واستعانة مباشرة للبناء دون توظيف بيِّن للمتّبع ، واتكال الشاعر فى هذه الحالة على السرقة « بلادة وعجز »(٣) . لأنه ناهب كلام غيره جهاراً وساطٍ عليه اقتساراً وهذا النوع من السرقة ليس داخلا فى التناص الفنى لانتفاء سمة الإبداع عنه .

وذكر نص القاضى الجرجانى ، أن أكثر هذا النوع افتضاحا هو « التوارد » أو ما يطلق عليه البعض « موقع الحافر على الحافر » أو « عقول الرجال تتوافى على ألسنتها » ويذكر أبو هلال أنه « إذا كان القوم فى قبيلة واحدة وفى أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة »(٤) ، كما يرى الأمدى أنه « غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا فى كثير من المعانى »(٥) .

(١) الوساطة ص ٢١٤ .
(٢) العمدة ٢ /٢٨٠ .
(٣) السابق ٢ /٢١٦ .
(٤) الصناعتين ص ٢٣٠ .
(٥) الموازنة : ص ٤٧ .

وعلى غير عامل البيئة يعّول ابن رشيق حدوثه فى اقتفاء المحتذى (بكسر الذال) أثر المحتذى (بفتح الذال) فى الوزن والقافية و « الصانع إذا صنع شعراً ما وقافية ما ، وكان لمن قبله من الشعراء شعر فى ذلك الوزن وذى الروى وأراد المتأخر معنى به فأخذ فى نظمه ، أن الوزن يحضره والقافية تضطره وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورده نفس الكلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقته وإن لم يكن سمعه قط »(٦) .

فالاستدعاء الحسى من وجهة نظر ابن رشيق عامل مهم فى حدوث التوارد ، وإذا حدث هذا فعلا فإن الشاعر الموهوب هوالذى يستطيع تجاوزه وتخطيه ، لأن النية والحوار من العوامل الفارقة بين النصوص السابقة والنصوص اللاحقة فضلا عن قدرة الشاعر المتأخر على هضم ما حفظ وتصريفه فى مجاريه الخاصة. وهذه جميعا لو توفرت لمنعت وقوع الحافر على الحافر حتى ولو تمت المعارضة بوزن واحد وقافية واحدة(٧) . ولهذا لا ينبغى كما يقول القزوينى « لأحد بت الحكم على شاعر بالسرقة لم يعلم الحال ، وإلا فالذى ينبغى أن يقال : قال فلان كذا ، وقد سبقه إليه فلان كذا ، فيغتنم به فضيلة الصدق ، ويسلم من دعوى العلم بالغيب ، ونسبة النقص إلى الغير »(٨) .

فلا يُوجد فى الواقع الفعلى توافق تام فى الصور التى تتكرر فى تأليف الكلام كما أنه لا توجد حقائق مطلقة بالنسبة إلى النص الإبداعى وإن كانت « توجد مجموعة من الخطط لها وظيفة تحفيز القارىء ليحدد لنفسه « الحقائق » ... وتؤدى هذه الخطط إلى ظهور أوجه من « الصدق » الخفى غير اللفظى ، وينبغى لهذه الأوجه أن يركبها القارىء الذى يعيد إعادة مستمرة تنظيم البؤرة وبذلك يخلق فكريا حالة إجمالية »(٩) فالخطط باعتبارها شكلا أجوف قد تكون موضوع التوارد لكن إتراعها بالمعرفة هو محك تفرد المبدعين .

(٦) قراضة الذهب ص ٤٣ .

(٧) راجع فى هذا : السينية عند كل من البحترى وشوقى على سبيل المثال .

وراجع : لزكى مبارك ــ الموازنة بين الشعراء بصدد هذه الفكرة .

(٨) الإيضاح ص ٤١٥ ــ ص ٤١٦ .

(٩) المعنى الأدبى ص ٤٤ .

فبين الفرزدق وجرير أبيات مضطربة النسبة والراجح من وجهة نظرى — أن الرواة هم سبب هذا الاختلاط لكثرة محفوظهم وتداخله فى شعر النقائض من هذه الأبيات قول الفرزدق :

أتعدل أحسابا لئاما حماتُها   بأحسابنا إنى إلى الله راجـــع

وهو أيضا لجرير :

أتعدل أحسابا كراما حماتها   بأحسابكم إنى إلى الله راجع(١٠)

ومنه ما تساويا فيه لفظا بلفظ ، كقول الفرزدق أيضاً :

وغرٌّ قد نسقتُ مشمرّاتٍ   طوالع لا تطيق لها جوابا
بكل ثنيّة وبكل ثغر ...   غرائبهن تنـــتسب انتسابـــا
بلغن الشمس حين تكون شرقاً   ومسقط رأسها من حيث غابا(١١)

وبذلك قال جرير من غير أن يزيد(١٢) .

ويذكر ابن قتيبة عن أبى عبيدة أن الفرزدق قال لرجل كان بالمربد قادما من اليمامة موطن جرير :

من أين وجهك : قال : من اليمامة قال : فهل علقت من جرير شيئا ؟ فأنشده :

هاجَ الهوى بفؤادك المهتاج

فقال الفرزدق : فانظر بتوضح باكر الأحداج
فقال الفرزدق : ونوىً تقاذف غير ذات خِلاج
فقـــــال : ليت الغراب غداة ينعب دائماً

(١٠) المثل السائر ٣ /٢٧٣ . وديوان الفرزدق ٢ /٥١٩ وروايته (... لئاماً أذفة ...) وديوان جرير ٣٧١ .

(١١) ديوانه ١ /١٢٣ من هجائه لجرير . والبيت الأول يروى (... مشهرات ...) وفيه (غواربهن) وفى الأصل (وسقت) .

(١٢) المثل السائر ٣ /٢٧٤ .

فقال الفرزدق : كان الغراب مقطع الأوداج

ومازال الرجل ينشده صدراً من قول جرير وينشده الفرزدق عجزاً حتى ظن الرجل أن الفرزدق قالها ، وأن جريراً سرقها(١٣) . و « هب أن الخواطر تتفق فى استخراج المعانى الظاهرة المتداولة فكيف تتفق الألسنة أيضاً فى صوغها الألفاظ » ؟(١٤) ولعل فى تساؤل ابن الأثير رداً ضمنياً على الذين اعتقدوا أن الفرزدق وجرير كانا ينطقان فى بعض الأحوال عن ضمير واحد .

و « الغصب » مظهر آخر « للتناص المباشر » ، يحكى أن المرزبانى فى «الموشح» قال ان «قِراد بن حنش المرى من شعراء غطفان وكان قليل الشعر جيده ، كانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدّعيه منهم زهير بن أبى سلمى ادّعى هذه الأبيات :

إن الرزيئة لا رزيئة مثلها	ما تبتغى غطفان يوم أضلّت
إن الركاب لتبتغى ذا مِرّةٍ	بجنوب نخل إذا الشهور أحلّت
ولنعم حشو الدرع أنت لنا إذا	نهلت من العلق الرماح وعلّت
يبغون خير الناس عند كريهة	عظمت مصيبتهم هناك وجلّت

وهى لقراد بن حنش »(١٥) ويقول ابن سلام : « ... دخل النابغة على الحسن بن على . فقال الحسن : أنشدنا بعض شعرك فأنشده :

الحمد لله لا شريك له	من لم يقلها فنفسه ظلما

فقال : يا أبا ليلى ماكنا نروى هذه الأبيات إلا لأمية بن أبى الصلت ؟ فقال : يابن بنت رسول الله ، والله إنى لأول الناس قالها ، وإن السَّروق من سرق أميةُ شعره »(١٦) .

(١٣) الشعر والشعراء ص ٢٨٨ ومشكلة السرقات ص ٣٩ .
(١٤) المثل السائر ٣ /٢٧٥ . ولمعرفة أسباب أخرى راجع : مشكلة السرقات ص ٤٠ .
(١٥) الموشح ص ٤٧ (طبعة القاهرة ١٣٤٣ هـ) .
(١٦) طبقات الشعراء ـــ طبعة ليدن ١٩١٦ م ـــ ١ /١٤٧ ـــ ١ /١٤٨ .

ويبدو ــ فيما تذكر المصادر ــ أن الفرزدق كان يمارس هذا السرق كثيراً ، فقد استمع إلى ابن ميادة وهو ينشد فى السوق إحدى قصائده التى ورد فيها :

لو أن جميع الناس كانوا بتلعة وجئت بجدى ظالم وابن ظالم
لظلت رقاب الناس خاضعة لنا سجوداً على أقدامنا بالجماجم

وعندئذ قاطعه الفرزدق قائلاً : « أنت يا ابن أبرد صاحب هذه الصفة : كذبت والله كذب من سمع ذلك منك فلم يكذبك ، فأقبل عليه فقال : فمه يا أبا فراس . فقال : أنا والله أولى بهما منك . ثم أقبل على روايته فقال : اضممهما إليك .

لو أن جميع الناس كانوا بتلعة وحلت بجدى دارم وابن دارم
لظلت رقاب الناس خاضعة لنا سجوداً على أقدامنا بالجماجم

قال : فأطرق ابن ميادة ، فما أجابه بحرف ومضى الفرزدق فانتحلهما »(١٧) . وهكذا كان الفرزدق ــ كما قال أحمد بن أبى طاهر على لسان المرزبانى « يصلت على الشعراء ، ينتحل أشعارهم ثم يهجو من ذكر أن شيئاً انتحله أو ادعاه لغيره ، وكان يقول : ضوال الشعر أحب إلى من ضوال الإبل ، وخير السرقة ما لم تقطع فيها اليد »(١٨) . صحيح إن كل شاعر ناهب ، ولا إبداع إلا من إبداع سابق ، ولكن هلاّ أدرك المغتصبون لإبداعات غيرهم كما هى عنوة وجهاراً أن الإبداع السابق بالنسبة للإبداع اللاحق كالأوكسجين الذى يشم ولا يرى ، ولا يمكن الاستغناء عنه بحال ، ولهذا كان نص القاضى الجرجانى واعياً لنمط آخر من التناص يتسم بالخفاء والعمق .

---

(١٧) الأغانى ــ طبعة القاهرة ١٢٨٥ هـ ــ ٦ /٢٦٧ ، وراجع : الموشح ص ١٠٨ ــ ومفهوم الشعر عند العرب ١٤١ ، ص ١٤٢ .
(١٨) الموشح ص ١٠٦ .

٢ ــ **التناص الخفى (العميق)** : وهو ما يتم إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية التى عبر عنها نقادنا القدامى بمصطلحات مثل : النقل ، القلب ، الزيادة ، تغيير المنهاج والترتيب ، والتعريض والاحتجاج ... الخ . والتناص إذا كان على درجة كبيرة من الخفاء لا يسهل الوقوف عليه إلا لمن أكثر من حفظ الأشعار وكان لديه علم بتصريف مجاريها « ولست تعد من جهابذة الكلام ، ولا من نقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علماً برتبه ومنازله »(١٩) . فالمهارة فى اكتشاف الصدام بين سياقين أو بنيتين إحداهما غائبة والأخرى حاضرة فى تجليها ضمن شبكة جديدة من العلاقات هى فهم متقدم لطبيعة ما تنطوى عليه النصوص الإبداعية من نصوص سابقة ، والحق أن « ازدواج البؤرة هو الذى لا يجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نص ما بالنصوص السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه فى البناء الاستطرادى والمنطقى لثقافة ما ، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التى تبلور علاقته بهذه الثقافة »(٢٠) .

فتقصِّى المصادر والكشف عن التحولات التى طرأت عليها كانت من الآليات التراثية الفعالية ، وليت هذه المقاربة كانت قد تعدت ذلك الإطار إلى الكشف عن طرائق تجلى النصوص الغائبة من خلال تشيؤها فى النصوص اللاحقة ، فاندثار الجذور المكونة للنصوص اللاحقة أو نسيانها لا يعنى الولادة غير الشرعية لنص ما وإن كان بالفعل يعنى قدرة النصوص اللاحقة على امتصاصها لتلك المواد الأولية من خلال التمثيل الصحيح لاستنطاقها . فعلى الشاعر كما يقول باختين : « أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصيا لغته ، وأن يقبل مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها ، وإن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة ، لا لشىء آخر غيرها ، يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه

---

(١٩) الوساطة ــ طبعة عيسى البابى الحلبى ص ١٨٣ ، والعمدة ٢ /٢٨٠ . والمثل السائر ٢ /٣٦٦ .
(٢٠) التناص وإشاريات العمل الأدبى ــ ألف مجلة البلاغة المقارنة ربيع ١٩٨٤ ص ٢٣ .
وراجع : د . كمال أبو ديب ــ الشعرية ص ٤ .

أن ينطلق من لغته وكأنها كلٌّ قصدى ووحيد ، إذ لا ينبغى أن ينعكس لديه أى تنضد ولا تنوع للغات »(٢١) .

فاللغة لدى الشاعر ـــ إذن ـــ يجب أن تكون لغته بعد أن يغسلها من آثار السابقين أو يجب أن تكون كما ذكر « هيدجر » وتابعه فى ذلك « باختين » ـــ « قنية خاصة » ولن يتحقق ذلك إلا بفعل نجاح عوامل الامتصاص ، ولا تصادر هذه المقولة على وضوح النظير النصِّى فى النصوص اللاحقة كالتضمين ، أو الاستعارة أو الاستيحاء بالإشارة(٢٢) . ويندرج تحت هذا الصنف ما أسماه ابن الأثير بـ « السلخ » وهو « أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ، ولا يكون هو إياه » وهو « من أدق السرقات مذهباً ، وأحسنها صورة ، ولا يأتى إلا قليلاً »(٢٣) ومنه قول بعض شعراء الحماسة(٢٤) :

لقد زادنى حباً لنفسى أننى ... بغيض إلى كل امرىء غير طائل

فالمتنبى أخذ هذا المعنى ، واستخرج منه معنى آخر غيره ، إلا أنه شبيه به قال :

وإذا أتتك مذمتى من ناقصٍ ... فهى الشهادةُ لى بأنى فاضل(٢٥)

فالتمييز بين المعنيين ، وإبراز الحد الفاصل بينهما « عسر غامض » وبيانه كما يذكر ابن الأثير : « أن الأول يقول إن بغض الذى هو غير طائل إياى مما زاد

(٢١) الخطاب الروائى ص ٦٥ .

(٢٢) يقول جيرار جينيت : « أضع ضمن « التعالى النصى » أنواعا أخرى من العلاقات ، وأهمها فيما اعتقد : علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير . وتعطينا المعارضة والمحاكاة الساخرة فكرة عنها بل فكرتين متباينتين بالرغم من أنهما تكُونان فى الغالب متداخلتين أو غير مميزتين عن بعضهما بدقة . ولأننى لم أعثر على مصطلح أفضل فقد أطلقت على هذا النوع من العلاقات « النظير النصِّى » ويمثل « النظير النصى » فى رأيى « التعالى النصِّ » بالمعنى التام ، ولعلنا سنهتم « بالنظير النصى » يوماً ما إذا شاء القدر لنا ذلك . وأخيراً أضع ضمن « التعالى النصى » علاقة التداخل التى تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التى ينتمى إليها النص ... ولنصطلح على المجموع حسبما يحتمه الموقف « جامع النص » و « الجامع النصى » أو « جامع النسج » مدخل لجامع النص ص ٩١ .

(٢٣) المثل السائر ٣ /٢٧٧ .

(٢٤) هو الطرماح بن حكيم الطائى ـــ شرح ديوان الحماسة للمرزوقى ١ /٢٧٧ .

(٢٥) ديوانه ٣ /٤٦٨ . وروايته (بأى كامل) .

نفسى حباً إلىّ ، أى جمّلها فى عينى ، وحسّنها عندى كوْنُ الذى هو غير طائل مبغضى ، والمتنبى يقول : إن ذمَّ الناقص إياى مشاهد بفضلى ، فذمُّ الناقص إياه كبغض الذى هو غير طائل ذلك الرجل ، وشهادة ذم الناقص إياه يفضله كتحسين بغض الذى هو غير طائل نفس ذلك الرجل عنده »(٢٦) .

فالفارق بين المعنيين ليس غير الفارق بين مخططين ولم يفعل ابن الأثير سوى أن ملأ المخططين من مخزون معانيه ، ولا ضير فهذه القراءة — بصدد فكرتنا — تؤكد جوهر التفاعل الذى على أساسه قامت عملية التناص ، ومن هذا القبيل أيضاً قول أبى تمام :

رعته الفيافى بعد ما كان حقبة ... رعاها وماء الروض ينهّل ساكبه(٢٧)

وقد تناص مع قول البحترى :

شيخان قد ثَقُل السلاح عليهما ... وعداهما رأى السميع المبصر
ركبا القنا من بعد ما حملا القنا ... فى عسكر متحامل فى عسكر(٢٨)

فأبو تمام ذكر أن الجمل رعى الأرض ثم سار فيها فرعته ، أى أهزلته فكأنها فعلت به مثلما فعل بها . والبحترى أسس على هذه الفكرة أو هذا المخطط هرم الرجل ، الذى كان ركب الرمح الذى كان يحمله فى القتال فصار الرمح عصا يتوكأ عليها كما يفعل الشيخ الكبير(٢٩) .

فالحقيقة الشعرية فى كلا القولين عند الشاعرين مختلفة باختلاف الأداء والتجربة ، وإن كان يلمس لها أصل فى إعمال فكرة الحياة والموت فى الإنسان والأشياء . فالقول « كلما كان أشد خفاءً كان أقرب إلى القبول »(٣٠) . والنص الشعرى ميدان للصراع والاقتتال تتغير فيه هوية العناصر من خلال

(٢٦) المثل السائر ٣ /٢٧٧ — ٢٧٨ .
(٢٧) الديوان بشرح التبريزى ١ /٢٣٠ .
(٢٨) ديوانه ٣ /٣٥٩ .
(٢٩) راجع : المثل السائر ٣ /٢٧٨ .
(٣٠) الإيضاح ص ٤١٠ .

شبكة العلاقات التى تبرز أكثر النسق حيوية فى البناء وبقدر ذوبان الحدود وتفاعل العناصر تتجلى الشعرية التى ينفتح النص على أبعاده اللانهائية من خلالها ، ويعلن عن « تعاليه النصى »[٣١] .

(٣١) يقول جيرار جينيت : « فى الواقع ، لا يهمنى النص حالياً إلا من حيث « تعاليه النصى » أى أن أعرف كل ما يجعله فى علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص . هذا ما أطلق عليه « التعالى النصى » وأضمنه « التداخل النصى » بالمعنى الدقيق » .
مدخل لجامع النص ص ٩٠ .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر والمراجع العربية والمترجمة :

د . إحسان عباس

— تاريخ النقد الأدبي عند العرب — دار الأمانة ومؤسسة الرسالة ط (١) — ١٣٩١ هـ — ١٩٧١ م .

د . أحمد أمين

— ضحى الإسلام — النهضة المصرية ط (١) — ١٩٥٢ م .

د . أحمد بدوى

— أسس النقد عند العرب — نهضة مصر — ط (٣) — ١٩٦٤ م .

أحمد الحذيرى

— من النص إلى الجنس الأدبي — مجلة الفكر العربي المعاصر ، العددان ٥٤ ، ٥٥ يوليو — أغسطس ١٩٨٨ م .

د . أحمد مطلوب

— القزوينى وشروح التلخيص — منشورات مكتبة النهضة — بغداد — ١٣٨٧ هـ — ١٩٦٧ م .

إخوان الصفا

— الرسائل — دار صادر للطباعة والنشر — بيروت ١٩٥٧ م .

إسحاق أبو هلال الصائبى

— رسالة فى الفرق بين المترسل والشاعر — تقديم وتحقيق د . محمد عبد الرحمن الهدلق — قراءة جديدة لتراثنا النقدى — طبع النادى الأدبي الثقافى بجده ١٤١٠ هـ — ١٩٩٠ م .

إليوت

— التراث والموهبة الفردية — الشعر بين نقاد ثلاثة — ترجمة د . منح الخورى — دار الثقافة — بيروت — لبنان .

ابن الأثير (ضياء الدين)
ــ المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ــ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ــ طبعة مصطفى البابى الحلبى ــ مصر ١٣٥٨ هـ ــ ١٩٣٩ م .
ــ المثل السائر ــ تحقيق د . بدوى طبانة ود . أحمد الحوفى ــ نشر دار الرفاعى بالرياض .

ابن جنى
ــ الخصائص ــ تحقيق محمد على النجار ــ مطبعة دار الكتب المصرية ــ القاهرة ١٩٥٢ م .

ابن خلدون
ــ المقدمة ــ تحقيق د . على عبد الواحد وافى ــ القاهرة ــ ١٩٦٠ م .

ابن رشيق القيروانى
ــ العمدة ــ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ــ نشر المكتبة التجارية بالقاهرة ، ودار الجيل ــ بيروت .
ــ قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب ــ القاهرة ط (١) ١٣٤٤ هـ ــ ١٩٢٦ م .

ابن طباطبا
ــ عيار الشعر ــ تحقيق د . محمد زغلول سلام ــ منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٨٠ م .

ابن قتيبة
ــ الشعر والشعراء ــ ليدن ــ ١٩٠٦ م .

ابن منظور
ــ لسان العرب ــ دار صادر ــ بيروت ١٣٨٨ هـ ــ ١٩٦٨ م .

ابن يعقوب المغربى
ـــ مواهب الفتاح فى شرح تلخيص المفتاح ـــ مطبوع فى شروح التلخيص ـــ القاهرة ١٩٣٧ م .

أبو الفرج الأصفهانى
ـــ الأغانى ـــ طبعة القاهرة ١٢٨٥ هـ ـــ ١٨٦٨ م .

أبو هلال العسكرى
ـــ الصناعتين ـــ تحقيق على البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم ـــ نشر عيسى البابى الحلبى .
الصناعتين ـــ مطبوعات محمد على صبيح وأولاده بمصر .

د . بدوى أحمد طبانة
ـــ معجم البلاغة العربية ـــ دار المنار ودار الرفاعى بالسعودية ط (٣) ١٤٠٨ هـ ـــ ١٩٨٨ م .
ـــ السرقات الأدبية ـــ مكتبة الأنجلو المصرية ط (٢) ١٣٨٩ هـ ـــ ١٩٦٩ م .

د . جابر أحمد عصفور
ـــ قراءة التراث النقدى ـــ مقدمات منهجية ـــ ضمن أبحاث قراءة جديدة لتراثنا النقدى ـــ طبع النادى الأدبى الثقافى بجده ـــ ١٤١٠ هـ ـــ ١٩٩٠ م .

الجاحظ
ـــ الحيوان ـــ تحقيق عبد السلام هارون ـــ القاهرة ـــ ١٩٦٩ م .
ـــ البيان والتبيين ـــ تحقيق عبد السلام هارون ـــ الخانجى ـــ القاهرة .

جورجى زيدان
ـــ تاريخ آداب اللغة العربية ـــ مطبعة الهلال ١٩٣٧ م .

جيرار جينيت

ـــ مدخل لجامع النص ـــ ترجمة عبد الرحمن أيوب ـــ طباعة ونشر دار الشئون الثقافية العامة ـــ بغداد .

الحاتمى

ـــ الرسالة الحاتمية ـــ كتاب الإبانة عن سرقات المتنبى للعميدى ـــ دار المعارف بمصر ط (٢) .

ـــ الحاتمية الثانية ـــ طبع مطبعة الجوائب مع رسالات أخرى عام ١٣٠٢ هـ ورقمها بدار الكتب المصرية ٢٨٠٣ .

حازم القرطاجنى

ـــ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـــ تحقيق الحبيب بلخوجة ـــ تونس ـــ ١٩٦٦ م .

د . رجاء عيد

ـــ نصوص من التراث النقدى ـــ منشأة المعارف بالاسكندرية .

الرمانى والخطابى وعبد القاهر

ـــ ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ـــ تحقيق محمد خلف الله أحمد و د . محمد زغلول سلام ـــ دار المعارف بمصر ١٩٦٩ م .

رامان سلدن

ـــ النظرية الأدبية المعاصرة ـــ ترجمة د . جابر عصفور دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع .

رولان بارت

ـــ "Del, oeuvreauexte" ترجمة د . عبد السلام بنعبد الغالى ـــ بعنوان « من الأثر الأدبى إلى النصى » مجلة الفكر العربى المعاصر العدد ٣٨ آزار ١٩٨٦ م .

الزبيدى
ــ تاج العروس ــ المطبعة الخيرية ط (١) ١٣٠٦ هـ .

زكى مبارك
ــ الموازنة بين الشعراء ــ مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى ــ القاهرة ١٣٩٥ هـ ــ ١٩٧٥ م .

الشاطبى
ــ الموافقات فى أصول الأحكام ــ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ــ مطبعة المدنى ــ القاهرة ١٩٦٩ م .

الشهرستانى
ــ نهاية الإقدام فى علم الكلام ــ صححه الفردجيوم ــ بغداد .

د . صبرى حافظ
ــ الشعر والتحدى ــ إشكالية المنهج ــ الفكر العربى المعاصر العدد ٣٨ آزار ١٩٨٦ م .
ــ التناص وإشاريات العمل الأدبى ــ ألف مجلة البلاغة المقارنة ــ القاهرة ــ ربيع ١٩٨٤ م .

الصاحب بن عباد
ــ الكشف عن مساوىء المتنبى ــ تحقيق ابراهيم الدسوقى البساطى ــ ملحق بالإبانة عن سرقات المتنبى ــ دار المعارف بمصر .

د . صلاح فضل
ــ التوشيح بين الانحراف والتناص ــ قراءة جديدة لتراثنا النقدى ــ طبع النادى الأدبى الثقافى بجدة المجلد الآخر ١٤١٠ هـ ــ ١٩٩٠ م .
ــ إشكالية المنهج فى النقد الحديث ــ المجلد الخامس من المحاضرات ــ طبع نادى جدة الأدبى الثقافى .

طه إبراهيم

ــ تاريخ النقد عند العرب ــ دار الكتب العلمية ــ بيروت لبنان .

د . عبد القادر القط

ــ مفهوم الشعر ــ ترجمة د . عبد الحميد القط ــ دار المعارف بمصر ١٩٨٢ م .

عبد القاهر الجرجانى

ــ دلائل الإعجاز ــ القاهرة ط (٥) ١٣٧٢ هـ ــ دلائل الإعجاز ــ تحقيق محمد رشيد رضا ط (٤) دار المنار .

ــ أسرار البلاغة ــ تحقيق د . محمد عبد المنعم خفاجى ــ نشر مكتبة القاهرة ــ ١٣٩٩ هـ ــ ١٩٧٩ م .

ــ أسرار البلاغة ــ ريتر

د . عبد الفتاح البركاوى

ــ لفظ « جبريل » فى اللغة العربية واللغات السامية ــ ضمن بحوث لغوية وأدبية ــ طبع ونشر معهد اللغة العربية بمكة المكرمة ١٤١٠ هـ ــ ١٩٩٠ م .

د . عز الدين إسماعيل

ــ توظيف التراث فى المسرح ــ فصول المجلد الأول ــ العدد الأول ١٩٨٠ م .

على بن عبد العزيز الجرجانى

ــ الوساطة بين المتنبى وخصومه ــ تحقيق على البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم دار إحياء الكتب العربية ط (٣) ــ ودار القلم ببيروت ــ لبنان .

العلوى (يحيى بن حمزة)

ــ الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ــ مطبعة المقتطف ــ القاهرة ١٩٧٤ م .

العميدى (أبو سعيد محمد بن أحمد العميدى)

ـــ الإبانة عن سرقات المتنبى ـــ تحقيق وتقديم ابراهيم الدسوقى البساطى ـــ طبع دار المعارف بمصر ط (٢) .

الفيروز آبادى

ـــ القاموس المحيط ـــ دار الفكر ـــ بيروت .

د . فؤاد أبو ناضر

ـــ النقد البنيوى الحديث ـــ دار الجيل ـــ بيروت ـــ لبنان .

قدامة بن جعفر

ـــ نقد الشعر ـــ تحقيق كمال مصطفى ط (٢) نشر مكتبة الخانجى ١٩٤٨ م .

القزوينى (جلال الدين)

ـــ الإيضاح فى علم المعانى والبيان ـــ تحقيق محمد محمد محيى الدين عبد الحميد ـــ مطبعة السنة المحمدية ـــ القاهرة .

د . كمال أبو ديب

ـــ الشعرية ـــ بيروت ـــ لبنان ـــ ١٩٨٧ م .

إليزابيث درو

ـــ الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ـــ ترجمة د . إبراهيم الشوش مكتبة منيمنة .

د . محمد عبد المطلب

ـــ مفهوم الأسلوب فى التراث ـــ فصول المجلد السابع العددان الثالث والرابع ـــ ابريل ـــ سبتمبر ١٩٨٧ م .

د . محمد مندور

ـــ النقد المنهجى عند العرب ـــ دار النهضة المصرية للطبع والنشر .

د . محمد مصطفى هدارة

ـــ مشكلة السرقات ـــ فى النقد العربى ـــ المكتب الإسلامى ـــ ط (٢)

١٤٠١ هـ ـــ ١٩٨١ م .

المرزبانى (أبو عبد الله بن عمران)

ـــ الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء ـــ المطبعة السلفية ـــ القاهرة ـــ ١٣٤٣ هـ .

د . مصطفى سويف

ـــ العبقرية فى الفن ـــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ م .

مصطفى الكيلانى

ـــ وجود النص الأدبى /نص الوجود ـــ مجلة الفكر العربى المعاصر العددان ٥٤ ، ٥٥ ـــ ١٩٨٨ م .

ـــ مارك انجينو ـــ مفهوم التناص فى الخطاب النقدى الجديد ـــ أصول الخطاب النقدى الجديد ـــ ترجمة : أحمد المدينى ـــ دار الشئون الثقافية العامة ـــ بغداد ١٩٨٧ م .

ميخائيل باختين

ـــ الخطاب الروائى ـــ ترجمة : محمد برادة ـــ القاهرة ١٩٨٧ م .

نجم الدين أحمد بن اسماعيل بن الأثير الحلبى

ـــ جوهر الكنز ـــ تحقيق د . محمد زغلول سلام ـــ منشأة المعارف بالاسكندرية .

هاتر روبير جوس

ـــ جمالية الاتصال والتلقى الأدبى ـــ مجلة الفكر العربى المعاصر ـــ عدد ٣٨ ـــ آزار ١٩٨٦ م .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

Culler Jonathan

- Structuralist poetics cornell university press, lthaca New York, 1982.
- On Deconstruction, cornell university press, lthaca, New York, 1982.
- Structuralism and since : From Levi - Strauss to Derrida, ed J. Sturrock (Oxford universiry press, oxford, 1979).

Michael Riffaterrs

- Semantic overdeterm ination in poetry in plt, 1977.

الفهـــرس

الصفحة

رقم الإيداع ١٩٩١/٩٤٤٩
I.S.B.N.
977-00-2483-X

مركز الدلتا للطباعة
٢٤ شارع الدلتا ـ اسبورتنج
تليفون : ٥٩٥١٩٢٣